



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

PROGRAMA DE DOCTORADO DE PATRIMONIO

TESIS DOCTORAL

**RECUPERACIÓN PATRIMONIAL DE LOS MISERERES A SIETE COROS
DE AGUSTÍN DE CONTRERAS, MAESTRO DE CAPILLA DE LA
CATEDRAL DE CÓRDOBA**

DOCTORANDO

David Ruiz Molina

DIRECTOR

Dr. Fernando Moreno Cuadro

CÓRDOBA 2019

TITULO: *RECUPERACIÓN PATRIMONIAL DE LOS MISERERES A SIETE
COROS DE AGUSTÍN DE CONTRERAS, MAESTRO DE CAPILLA DE
LA CATEDRAL DE CORDOBA*

AUTOR: *David Ruiz Molina*

© Edita: UCOPress. 2020
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es

TÍTULO: *RECUPERACIÓN PATRIMONIAL DE LOS MISERERES A SIETE COROS
DE AGUSTÍN DE CONTRERAS, MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE
CÓRDOBA*

AUTOR: *David Ruiz Molina*

Dedicatorias

A mis padres, María y José, pues alcanzar este punto culminante en mi formación es fruto de sus incesantes deseos de que llegara tan lejos como me fuera posible.

A mi mujer, Anabell, y a mis hijas Olivia y Diana, a quienes dedico todo mi esfuerzo presente y futuro.

Agradecimientos

A mi Director de tesis, D. Fernando Moreno por su guía y acompañamiento, su amabilidad, su confianza y su actitud proactiva para que alcanzase los objetivos.

Especial agradecimiento a D. Alberto Estévez, auxiliar del Archivo de la Catedral, por su disposición y colaboración.

A todos aquellos profesores que me aportaron e influyeron en mi crecimiento personal y conocimiento.



**TÍTULO DE LA TESIS: RECUPERACIÓN PATRIMONIAL DE LOS MISERERES
A SIETE COROS DE AGUSTÍN DE CONTRERAS, MAESTRO DE CAPILLA DE
LA CATEDRAL DE CÓRDOBA.**

DOCTORANDO/A: DAVID RUIZ MOLINA

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis presentada por D. David Ruiz Molina cumple con todos los requisitos para su defensa y presenta un importante avance en el conocimiento de la música cordobesa, centrando su análisis en el estudio y restitución de los Misereres policorales a siete coros e instrumentos escritos por Agustín de Contreras, Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba en la primera mitad del s. XVIII.

El doctorando, con una exhaustiva labor de investigación, aborda su recuperación patrimonial y musical atendiendo al contexto histórico y musicológico, así como a la reposición y revitalización musical gráfica, interpretativa y compositiva, proponiendo un método de trabajo desde la contemporaneidad que respeta la tradición reflejada en los misereres de Agustín de Contreras.

Algunos de los aspectos abordados en la tesis se han dado a conocer a la comunidad científica a través de publicaciones, destacando entre ellas: “Cultura y Discultura: realidades contrarias. Conceptos antagónicos”, en *Revista AV Notas*, 3 (2017) pg. 43. ISSN: 2529-8577; “El arte definido como acto comunicativo”, en *Revista AV Notas*, 6 (2018) pg. 111; y “El ‘Sincretismo Evolutivo’ y su aplicación en la composición del ‘Miserere a 8 coros e instrumentos’ para la catedral de Córdoba”, en *Revista AV Notas*, aprobado para su publicación en Diciembre de 2019.

Asimismo, en la labor de recuperación, se debe recalcar la edición la publicación aprobada para Diciembre de 2019 de las partituras de los misereres recuperados de Contreras y de un miserere de nueva creación incluido en la tesis para 8 coros e instrumentos. La publicación es llevada a cabo por Osaka Mozart Kyoukai-Da Vinci Edition: Contreras, A. de y Ruiz-Molina, D. (2019): “Miserere a 7 coros caja 38 - carpeta 259”, [Música notada]; Contreras, A. de y Ruiz-Molina, D. (2019): “Miserere a 7 coros caja 39 - 260”, [Música notada]; Contreras, A. de y Ruiz-Molina, D. (2019): “Miserere a 7 coros caja 41 - carpeta 274”, [Música notada]; Contreras, A. de y Ruiz-Molina, D. (2019): “Miserere a 7 coros caja 114 - carpeta 1037”, [Música notada] y Ruiz-Molina, D. (2019): “Miserere a 8 coros e instrumentos para la Catedral de Córdoba”, [Música notada].

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 15 de Noviembre de 2019

Firma del/de los director/es
Fdo.: Fernando Moreno Cuadro

“Nuestro gran error es intentar obtener de cada uno en particular las virtudes que no tiene, y desdeñar el cultivo de las que posee”.

Marguerite Yourcenar

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objeto de estudio principal la restitución de los misereres policorales a siete coros e instrumentos escritos por Agustín de Contreras, Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba en la primera mitad del s. XVIII.

Es un trabajo de recuperación patrimonial que se inicia con la restauración gráfica de tales obras desde el rigor musical: partituras transcritas y editadas, corregidas y actualizadas para su posterior difusión.

Además, teniendo como eje las obras antes mencionadas, se aportan reflexiones y disquisiciones sobre cómo abordar su recuperación patrimonial y musical desde distintos prismas: 1. contextual - histórico y musicológico- 2. patrimonial - cultural, y 3. disertiva, acerca de la revitalización musical gráfica, interpretativa y compositiva, aspecto este último abordado desde el *Sincretismo Evolutivo*.

Un enfoque caleidoscópico de la investigación justificado y argumentado que vienen de la lógica de las disciplinas académicas del autor como compositor, intérprete, docente musical y gestor cultural.

Palabras clave: Patrimonio, policoralidad, musicología, cultura, discultura, arte, comunicación, *Sincretismo Evolutivo*

ABSTRACT

The present work has as main object of study the restitution of the polychoral misers to seven choirs and instruments written by Agustín de Contreras, Chapel Master of the Cathedral of Córdoba in the first half of the 18th century.

It is a work of patrimonial recovery that begins with the graphic restoration of such works from the musical rigor: transcribed and edited scores, corrected and updated for later diffusion.

In addition, with the aforementioned works as the focus, reflections and disquisitions are given on how to approach their patrimonial and musical recovery from different prisms: 1. contextual - historical and musicological - 2. heritage - cultural, and 3. dissertive, concerning graphic, interpretative and compositional musical revitalization, the latter aspect approached from the Evolutionary Syncretism.

A kaleidoscopic approach to justified and argued research that comes from the logic of the author's academic disciplines as a composer, performer, music teacher and cultural manager.

Keywords: Heritage, polychorality, musicology, culture, disculture, art, communication, *Evolutionary Syncretism*.

ÍNDICE

	páginas
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. ¿Por qué Agustín de Contreras? ¿qué buscar, qué rescatar?	1
1.2. Miserere a siete coros de Agustín de Contreras, 1709.	1
1.3. Estructura.	6
2. JUSTIFICACIÓN	7
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN - MARCO TEÓRICO - REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA	8
3.1. Relativos al BLOQUE I. los misereres de Contreras.	8
3.1.1. Referentes historiográficos sobre Contreras y la maestría de capilla. Acotando el objeto de estudio.	8
3.1.2. El contexto histórico musical.	12
3.1.3. El Salmo 50 de Gregorio Allegri.	19
3.1.4. La obra policoral y los misereres policorales de Contreras.	23
3.2. Relativos al BLOQUE II. Proyecto de gestión cultural.	26
3.2.1. Gestionar música, gestionar cultura.	26
3.2.2. La recuperación patrimonial: la recuperación de la comunicabilidad en el arte. Cuantificar lo intangible.	31
3.2.3 Modelos de gestión cultural.	33
3.2.4. Un proyecto para la recuperación de la policoralidad en la catedral de Córdoba a partir de los misereres de Contreras.	34
3.3. Relativos al BLOQUE III. Composición musical de un miserere a ocho coros para la Catedral de Córdoba desde el <i>Sincretismo Evolutivo</i>.	35
3.3.1. Marco teórico acerca de las cualidades el sonido.	34
3.3.2. Relativo al <i>Sincretismo Evolutivo</i>	38
4. OBJETIVOS	40
4.1 Objetivos generales.	41
4.2 Taxonomía de los objetivos.	40
4.2.1. Objetivos documentales específicos.	41
4.2.2. Objetivos relacionales y sintéticos específicos.	41
5. METODOLOGÍA / PLAN DE TRABAJO	42
6. BLOQUE I. LOS MISERERES DE A. DE CONTRERAS.	47

6.1. Cuestiones previas relativas a la recuperación musicológica	47
6.1.1. El salmo 50.	48
6.1.2. Concepto de coro.	51
6.1.3. Un octavo coro.	52
6.1.4. Ubicación de los coros.	52
6.1.5. Hipótesis sobre otra posible ubicación.	56
6.1.6. El coro de la Catedral de Córdoba. Su análisis como escenario.	58
6.1.7. Restauración y edición. Cuestiones previas y comparativa con el la restauración de Bedmar.	68
6.1.7.1. Edición moderna o historicista.	68
6.1.7.2. Particularidades de la música de Agustín de Contreras	74
6.2. “Miserere a 7 coros con instrumentos caja 38 - carpeta 259”.	78
6.2.1. Relación de decisiones y correcciones para la restauración gráfica y edición.	80
6.2.2. Resultado.	89
6.2.3. Análisis textural.	127
6.2.4. Aclaraciones performativas.	128
6.3 Miserere a 7 coros con instrumentos caja 114 - carpeta 1031”, recuperado y transcrito por L. Bedmar.	129
6.3.1. Análisis textural.	132
6.4. “Miserere a 7 coros caja 114 - carpeta 1037”.	133
6.4.1. Relación de decisiones y correcciones para la restauración gráfica y edición.	135
6.4.2. Resultado.	142
6.4.3. Análisis textural.	178
6.4.4. Aclaraciones performativas.	179
6.5. “Miserere a 7 coros caja 39 - carpeta 260”.	180
6.5.1. Relación de decisiones y correcciones para la restauración gráfica y edición.	186
6.5.2. Resultado.	195
6.5.3. Análisis textural.	228

6.5.4. Aclaraciones performativas.	229
6.6. “Miserere a 7 coros caja 41 - carpeta 274”.	231
6.6.1. Relación de decisiones y correcciones para la restauración gráfica y edición.	234
6.5.2. Resultado.	235
6.6.3. Análisis textural.	271
6.6.4. Aclaraciones performativas.	272
6.7. Apuntes para una recuperación fonográfica.	273
7. BLOQUE II. PROYECTO DE GESTIÓN CULTURAL	277
7.1 Consideraciones previas que han de fundamentar el proyecto.	277
7.1.1 Cultura y discultura: realidades contrarias. Conceptos antagónicos.	278
7.1.1.1. ¿A qué nos referimos con el término cultura?	278
7.1.1.2. La cultura. un concepto caleidoscópico difícil de acotar.	280
7.1.1.3. Punto de partida conceptual y etimológica.	282
7.1.1.4. Deconstrucción del concepto de cultura para hallar su realidad contraria, la discultura.	284
7.1.1.5. Dos conclusiones parciales.	288
7.1.2. El rol de la gestión patrimonial en el arte definido como acto comunicativo	291
7.1.2.1 ¿Qué perseguimos con esta definición?	291
7.1.2.2. El axioma: el arte es un acto comunicativo.	291
7.1.2.3. Un teorema convergente.	292
7.1.2.4. Comunicar exige participar.	295
7.1.2.5. Participar requiere jugar.	296
7.1.2.6. El juego de la subjetivación.	297
7.1.2.7. El concepto de arte desnudado se reduce a un acto comunicativo.	302
7.1.2.8. Anatomía de criterio de calidad comunicativa. el criterio crítico en la interpelación.	304
7.1.2.9. La sensualidad y la seducción en el juego de la interpelación.	308
7.1.2.10. El arte es un acto comunicativo. un juego de suma de imaginarios individuales y colectivos.	309
7.1.3. Patrimonio desde el municipio. Del individuo a la urbe, de la urbe al orbe.	310

7.2. Proyecto “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.	314
7.2.1. Título del proyecto y presentación.	315
7.2.2. Resumen del proyecto.	316
7.2.3. Finalidades el proyecto.	317
7.2.4. Dinámica territorial y sectorial.	318
7.2.5. Encuadre en el contexto de otras políticas.	321
7.2.6. Origen - antecedentes.	323
7.2.7. Análisis interno de la organización gestora. descripción organigrama del equipo organizativo.	324
7.2.8. Diagnóstico.	325
7.2.9. Público destinatario.	325
7.2.10. Objetivos de “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.	327
7.2.10.1 Objetivo general de “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.	327
7.2.10.2. Objetivos específicos de “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.	328
7.2.11. Contenidos de “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.	330
7.2.11.1. Programación Musical / contenido principal.	330
7.2.11.2. Contenidos didácticos.	330
7.2.11.3. Otros contenidos paralelos. Feria Exposición y venta especializada.	331
7.2.12. Estrategias.	331
7.2.12.1. Sobre los conciertos.	331
7.2.12.2. Sobre contenidos paralelas.	332
7.2.12.3. Estrategias transversales y de refuerzo.	333
7.2.13. Concreción de Actividades.	335
7.2.13.1. Programación musical.	335
7.2.13.2. Actividades paralelas.	337
7.2.13.3. Otras actividades organizadas desde la naturaleza caleidoscópica del proyecto.	339
7.2.14. Modelo de gestión delegada.	341
7.2.14.1. Justificación del modelo.	341
7.2.14.2. Agentes o estructuras creadas partícipes y funciones.	342

7.2.15. Planificación de la producción del proyecto: tabla de temporalización.	343
7.2.16. La organización del equipo gestor.	345
7.2.17. Comunicación.	346
7.2.17.1. Objetivo general de comunicación.	346
7.2.17.3. Seguimiento y control del Plan de comunicación.	347
7.2.18. Requisitos infraestructurales y administrativos.	348
7.2.18.1. Relación de infraestructuras.	348
7.2.18.2. Equipamiento e e infraestructuras móviles.	348
7.2.18.3. Otros servicios.	349
7.2.19. Financiación sostenible “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.	349
7.2.19.1. Punto de partida para la financiación sostenible.	349
7.2.19.2. Plan de Patrocinio: “Círculo de Mecenas y sponsors caleidoscópicos”.	351
7.2.20. Previsión de evaluación del proyecto.	354
7.2.20.1. Indicadores de Evaluación.	354
7.2.20.2. Herramientas de monitoreo.	357
7.2.20.3. Quienes realizan los informes de monitoreo.	357
8. BLOQUE III. COMPOSICIÓN MUSICAL DE UN MISERERE A OCHO COROS PARA LA CATEDRAL DE CÓRDOBA DESDE EL SINCRETISMO EVOLUTIVO.	358
8.1 El Sincretismo Evolutivo.	358
8.1.1. Antecedentes.	358
8.1.2. Una filosofía de trabajo.	359
8.2. El Sincretismo Evolutivo para vivificar la policoralidad de Contreras para la Catedral de Córdoba.	363
8.2.1 Miserere a 8 coros e instrumentos.	363
8.2.2. Desarrollo del coro 8º.	364
8.2.3. Conceptos antiguos, tratamientos nuevos.	364
8.2.4. Numerología. Serie de Fibonacci.	365
8.2.5. Lenguaje sencillo para una praxis sencilla.	366
8.3. Resultado.	367

9. CONCLUSIONES	403
10. REFERENCIAS	405

II. ÍNDICE de tablas

	páginas
Tabla 1: Bibliografía general sobre policoralidad	16
Tabla 2: Ediciones y copias del miserere de G. Allegri - plataforma imslp.org	20
Tabla 3: Relación de obras policorales catalogadas por el ACC	23
Tabla 4: Textos y organización del salmo 50	49
Tabla 5: Hoja 1 análisis escenográfico del coro	62
Tabla 6: Hoja 2 análisis escenográfico del coro	63
Tabla 7: Hoja 3 análisis escenográfico del coro	64
Tabla 8: Hoja 4 análisis escenográfico del coro	65
Tabla 9: Hoja 5 análisis escenográfico del coro	66
Tabla 10: Hoja 5 análisis escenográfico del coro	67
Tabla 11: Distribución - coros e instrumentos miserere 1708	79
Tabla 12: Gráfico - Análisis textural del “Miserere a 7 coros e instrumentos 1708”	127
Tabla 13: Distribución - coros e instrumentos miserere 1709	131
Tabla 14: Gráfico - Análisis textural del “Miserere a 7 coros e instrumentos 1709”	132
Tabla 15: Distribución - coros e instrumentos miserere 1712	133
Tabla 16: Gráfico - Análisis textural del “Miserere a 7 coros e instrumentos 1712”	178
Tabla 17: Distribución - coros e instrumentos miserere 1714	185
Tabla 18: Gráfico - análisis textural del “Miserere a 7 coros e instrumentos 1714”	228
Tabla 19: Distribución - coros e instrumentos miserere 1715	233
Tabla 20: Gráfico - análisis textural del “Miserere a 7 coros e instrumentos 1714”	271
Tabla 21: Análisis DAFO sobre el PCIH	278
Tabla 22: Tabla de temporalización del proyecto “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”	344
Tabla 23: Tabla configuración y tareas de la MEC	345

Tabla 23: Niveles y formas de patrocinio.	353
---	-----

III. ÍNDICE de figuras

	páginas
Figura 1: Planta de la mezquita- catedral de Córdoba 1741 ubicación coros.	54
Figura 2: Altar Mayor y Presbiterio en la actualidad	55
Figura 3: Captura de vídeo de la plataforma youtube. Miserere de JM de la Puente en el coro de la catedral	56
Figura 4: Sillería de la Catedral de Córdoba en la actualidad.	58
Figura 5: ACC 1037 Hoja 1 Tiple 1 coro 1º	70
Figura 6: ACC 1037 Hoja 1 Flautas coro 4º	70
Figura 7: Hoja 1 Edición Bedmar. Miserere 1709	72
Figura 8: Fragmento acompañamiento Miserere ACC_AM_C38_N259.	73
Figura 9: Plantilla vocal e instrumental durante la maestría de capilla de A. de Contreras hasta 1715	77
Figura 10: Firma Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C38-D259	78
Figura 11: Fragmento tiple coro 3º ACC-AM-C38-N259	80
Figura 12: Transcripción de la melodía gregoriana del versículo Ecce enim	80
Figura 13: Fragmento tiple coro 3º ACC-AM-C38-N259	80
Figura 14: Corrección 6.2.1.1.a. y 6.2.1.1.b. tiple coro 3º	81
Figura 15 y Figura 16: Fragmento alto coro 3º ACC-AM-C38-N259 y corrección	81
Figura 17 y Figura 18: Fragmento tiple coro 4º ACC-AM-C38-N259 y corrección	81
Figura 19 y Figura 20: Fragmento alto coro 5º ACC-AM-C38-N259 y corrección	82 - 83
Figura 21: Fragmento bajoncillo - bajón 2º coro 5º ACC-AM-C38-N259	83
Figura 22: Fragmento bajoncillo - bajón II coro 5º ACC-AM-C38-N259	83
Figura 23: Corrección 6.2.1.5.a. fragmento bajoncillo - bajón IIº coro 5º	84
Figura 24: Corrección 6.2.1.5.b. fragmento bajoncillo - bajón II coro 5º	84
Figura 25: Fragmento acompañamiento 5º y 6º coro ACC-AM-C38-N259	85
Figura 26: Corrección 6.2.1.6.a. fragmento acompañamiento 5º y 6º coro.	85
Figura 27: Corrección 6.2.1.6.b. fragmento acompañamiento 5º y 6º coro.	86
Figura 28: Fragmento tiple coro 7º ACC-AM-C38-N259	86

Figura 29: Corrección 6.2.1.7. tiple coro 7º	87
Figura 30 y Figura 31: Fragmentos bajo coro 7º ACC-AM-C38-N259	87
Figura 32: Fragmento bajo coro 7º partichela corregida con texto	88
Figura 33: Fragmento bajo coro 7º corregida con texto	88
Figuras 33 y 34: Firma Miserere ACC-AM-114-1031 de 1709 y Portada de la edición con la transcripción de Bedmar.	129
Figura 35: Firma Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C114-D1037	133
Figura 36: Fragmento tenor coro 2º ACC-AM-C114-D1037	134
Figura 37: Fragmento acompañamiento coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037	135
Figura 38 y Figura 39: Fragmento tiple coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037 y corrección	135
Figura 40: Fragmento acompañamiento coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037.	135
Figura 41: Corrección 6.4.1.2. coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037	136
Figura 42: Fragmento acompañamiento coro 3º ACC-AM-C114-D1037	137
Figura 43: Corrección 6.4.1.3.a. acompañamiento coro 3º ACC-AM-C114-D1037	137
Figura 44: Corrección 6.4.1.3.b. acompañamiento coro 3º ACC-AM-C114-D1037	137
Figura 45: Corrección 6.4.1.3.c. coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037	137
Figura 46: Corrección 6.4.1.3.d. coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037	138
Figura 47: Fragmento tenor coro 4º ACC-AM-C114-D1037	138
Figura 48: Fragmento 2ª flauta coro 4º ACC-AM-C114-D1037	138
Figura 49: Corrección 6.4.1.5 fragmento 2ª flauta coro 4º ACC-AM-C114-D1037	139
Figura 50: Fragmento violón coro 4º ACC-AM-C114-D1037	139
Figura 51: Corrección 6.4.1.6. violón coro 4º ACC-AM-C114-D1037	140
Figura 52 y Figura 53: Fragmento tiple coro 4º ACC-AM-C114-D1037 y corrección	140
Figura 54: Fragmento tiple coro 4º ACC-AM-C114-D1037	140
Figura 55: Corrección 6.4.1.8. tenor coro 5º ACC-AM-C114-D1037	141

Figura 56 y Figura 57: Fragmento acompañamiento coro 6° ACC-AM-C114-D1037 y corrección	141
Figura 58 y Figura 59: Fragmento bajo coro 7° ACC-AM-C114-D1037 y corrección	142
Figura 60: “ <i>Quadrado</i> ” violón coro 2° del Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C39-D260.	181
Figura 61: Primera hoja tiple coro 1° del Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C39-D260.	181
Figura 62: Fragmento violín II coro 3° ACC-AM-C39-D260	182
Figura 63: Fragmento violón coro 3° ACC-AM-C39-D260	182
Figura 64: Fragmento de los compases en silencio 423 - 430 sin corregir en la edición final.	183
Figura 65: Fragmento desplazado de los compases en silencio 423 - 430.	184
Figura 66: Fragmento tenor coro 2° del Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C39-D260.	185
Figura 67: Transcripción de la melodía gregoriana del versículo <i>Auditui</i>	186
Figura 68: Fragmento tiple coro 1° ACC-AM-C39-D260	186
Figura 69: Corrección 6.5.1.1. tiple coro 1° ACC-AM-C39-D260	186
Figura 70: Fragmento acompañamiento coro 1° ACC-AM-C39-D260	187
Figura 71: Corrección 6.5.1.2. acompañamiento coro 1° y 2° y violón coro 2° ACC-AM-C39-D260	187
Figura 72 y Figura 73: Fragmento tiple coro 3° ACC-AM-C39-D260 y corrección	188
Figura 74 y Figura 75: Fragmento alto coro 3° ACC-AM-C39-D260 y corrección	188
Figura 76: Fragmento violín I coro 3° ACC-AM-C39-D260 y corrección.	189
Figura 77: Corrección 6.5.1.5.a. violín coro 1°, 2°, 5° y 6°.	189
Figura 78 y Figura 79: Fragmento violín I coro 3° ACC-AM-C39-D260 y corrección.	190
Figura 80 y Figura 81: Fragmento violín II coro 3° ACC-AM-C39-D260 y corrección.	190
Figura 82 y Figura 83: Fragmento violón coro 3° ACC-AM-C39-D260 y corrección.	191
Figura 84: Fragmento flauta I coro 3° ACC-AM-C39-D260.	191
Figura 85: corrección 6.5.1.8. flauta I coro 3°.	191

Figura 86: Fragmento tiple coro 6º ACC-AM-C39-D260.	192
Figura 87: corrección 6.5.1.9. coro 6º	192
Figura 88: Fragmento Tiple del coro 6º ACC-AM-C39-D260	192
Figura 89: Corrección 6.5.1.11. Tiple del coro 6º	193
Figura 90: Fragmento Alto del coro 7º ACC-AM-C39-D260	193
Figura 91: corrección 6.5.1.11. Alto y tenor coro 7º	193
Figura 92: Fragmento Tiple del coro 6º ACC-AM-C39-D260	194
Figura 93: Bajo coro 7º, corrección 6.5.1.12.	194
Figura 94: Firma Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C41-D274	232
Figura 95: Fragmento tenor coro 2º ACC-AM-C41-D274	233
Figura 96: Fragmento acompañamiento coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C41-D274	233
Figura 97: Fragmento violín I coro 3º CC-AM-C41-D274	234
Figura 98 y Figura 99: Fragmento violín I coro 3º CC-AM-C41-D274 y corrección	234
Figura 100 y Figura 101: Fragmento violín II coro 3º CC-AM-C41-D274 y corrección	235
Figura 102 y Figura 103: Fragmento acompañamiento 1º, 2º, 5º y 6º coros CC-AM-C41-D274 y corrección	235
Figura 104: Esquema de sociedad que basa su desarrollo en la cultura	313
Figura 105: Líneas de actuación. Patrocinio - MEC	351

1. INTRODUCCIÓN

1.1. ¿Por qué Agustín de Contreras? ¿qué buscar, qué rescatar?

Antes de iniciar el trabajo en sí, es justo mencionar a quien nos puso sobre la pista de este repertorio: el musicólogo S.J. José López Calo¹, figura capital en cuanto a la recuperación musical y catalogaciones catedralicias, quien a su vez ha ayudado y animado a otros incipientes investigadores a buscar y rescatar la extensa música policoral española, tan desconocida para el gran público, e inclusive, nos atreveríamos a decir, para el público más formado musicalmente.

Tanto S.J. José López-Caló como otros musicólogos han realizado estudios recientes sobre la música policoral en España, detallando investigaciones sobre la polichoralidad creada y archivada en catedrales españolas, incluidas las andaluzas.

El objeto de estudio se centra en las composiciones polichorales de Agustín de Contreras, ¿pero son tan relevantes?, ¿su calidad está previamente contrastada como para justificar una investigación y un trabajo de recuperación sobre ella?, ¿existe algún referente, alguna obra que respondiendo a esta tipología compositiva suya, estando ya recuperada invite a creer que su obra polichoral es digna de estudio?

1.2. Miserere a siete coros de Agustín de Contreras, 1709.

Bajo el título *“Más de 1500 personas asisten al concierto de Maestros de Capilla de la catedral”*, el periódico digital lavozdecordoba.es recogía en un artículo publicado por Badanelli (2016), la experiencia vivida dentro de la programación de ese año de “Córdoba para ti” en la Catedral de Córdoba, el día 8 del mismo mes, en un

¹ Nota de Autor (NA): José López Caló. (2017, 15 de Septiembre). Música en Compostela [Facebook status update]. Recuperado el 2 de Noviembre, 2018 de <https://www.facebook.com/MusicaenCompostela/photos/josé-lópez-caló-profesor-de-musicólogo%C3%ADa-de-música-en-compostelajosé-lópez-calóna/959205750840537/>.

concierto a cargo del Coro Ziryab², la Camerata Capricho Español³ y el Coro de la Catedral de Córdoba, dirigidos por Albano García; y en el que se interpretaba el

(...) imponente y complejo Miserere a siete coros, del maestro Agustín de Contreras, compuesto en 1709. Este último lleva a sus máximas consecuencias el juego acústico de la *policoralidad*, es decir, situar en lugares enfrentados diversos coros con los que conseguir un efecto sonoro envolvente realmente magnífico. (Banadelli, 2016)

La magnificencia de esta obra creada por Contreras para ser interpretada en la hora de Laudes del Jueves, Viernes y Sábado Santo, recuperada y transcrita (Contreras, A. de, 2002) por Luis Bedmar⁴, con presentación de Manuel Nieto Cumplido⁵, (Archivo Musical de la Catedral de Córdoba, n. 1031); da ejemplo de la trascendencia y calidad compositiva de este maestro de capilla enclavado en el barroco andaluz. Dicha recuperación fue auspiciada por el patrocinio de CajaSur en 1997 y editada por *La Posada* y el Ayuntamiento de Córdoba desde el Departamento de Cultura.

Sin embargo, después de una exhaustiva búsqueda de información relativa tanto a fuentes bibliográficas, artículos en revistas indexadas u otras fuentes, como relativa a música publicada de este autor, se constató que no existe más referencias o estudios específicos -a excepción del mencionado miserere a siete coros, un compendio de letras de villancicos y alguna obra no policoral- de esta tipología de repertorio de Contreras.

² NA: El Coro Ziryab es una formación coral surgida en 1993 en Córdoba (España). Web oficial: <http://www.coroziryab.es>

³ NA: La Camerata Capricho Español es una formación instrumental surgida en 2006 en Córdoba (España). Web oficial: <http://www.cameratacapricho.com>

⁴ NA: Luis Bedmar Encinas (2017, 24 de Septiembre), Profesor, compositor y director de orquesta, véase datos biográficos en Córdobapedia recuperado de https://cordobapedia.wikanda.es/wiki/Luis_Bedmar_Encinas

⁵ NA: Manuel Nieto Cumplido (2017, 24 de Septiembre), sacerdote e historiador español, habiendo sido canónigo archivero de la Mezquita-Catedral de Córdoba; véase datos biográficos en Wikipedia, recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Nieto_Cumplido

La pregunta, entonces, era obligada: ¿cuántas obras escribió Contreras tan magnas? ¿Este miserere a siete coros recuperado por Bedmar es una excepción o existen más que estén en disposición de recuperarse en el archivo de la Catedral?

Obviamente, el antecedente del miserere a siete coros nos avanza un dominio de Contreras relativo a la arquitectura compositivo - musical tanto desde el punto de vista del tejido contrapuntístico y armónico, así como del dominio de las posibilidades acústicas del espacio para el cual fueron creados en la Catedral de Córdoba.

El miserere a siete coros es obra citada por ejemplo, en la trayectoria del director granadino Pablo Heras-Casado, actual director principal de la “Orchestra of St. Luke’s” de Nueva York, siendo mencionada expresamente por el artículo “*A Renaissance Man, an Many Eras Besides*” firmado por Robin (2012) en “The New York Times” en referencia a la interpretación de Gruppen de Stockhausen (1955-57):

“For Mr. Heras-Casado the sound world of “Gruppen” was not terribly far from that of his home turf, the music of the Spanish Baroque. Working with the ensemble he founded in Spain, Mr. Heras-Casado had resurrected the polychoral music of the cathedral of Córdoba, like the “Miserere” of Agustín de Contreras. Written for seven “choirs” made up of odd pairings of singers and instrumentalists, the “Miserere” scattered musicians through the lofts of the church, with ricocheting antiphonal effects that prefigure those of Stockhausen by more than 200 years”.⁶
(Robin, 2012)

⁶ Traducido por autor (TA): “Para el Sr. Heras-Casado, el mundo sonoro de “Gruppen” no estaba muy lejos del de su tierra natal, la música del Barroco Español. Trabajando con el conjunto que fundó en España, el Sr. Heras-Casado había resucitado la música policoral de la catedral de Córdoba, como el “Miserere” de Agustín de Contreras. Escrito para siete “coros” formados por extrañas parejas de cantantes e instrumentistas, el “Miserere” dispersó a los músicos a través de los desvanes de la iglesia, con efectos antiphonales rebotantes que prefiguran los de Stockhausen con más de 200 años de adelanto”.

Otro ejemplo de la trascendencia internacional de Contreras es la inclusión de obras suyas en el repertorio de proyectos como el de la “*Academia de música Antigua de la UNAM*”⁷ (Universidad Nacional Autónoma de México)⁸.

Estos hechos, su relevancia musical, justifican por sí solos recuperar más música específicamente policoral de este maestro de capilla. La naturaleza en cuanto a la profundidad compositiva y a la complejidad interpretativa de esta tipología de obra, hacen necesaria y obligatoria la revalorización de este repertorio, su recreación interpretativa y su puesta en valor, haciendo visible este legado como un activo patrimonial artístico musical del municipio de Córdoba que ha quedado en el olvido.

Pero, ¿ahí acaba la recuperación patrimonial?. No. Esta tesis no es un trabajo “al uso” sobre la vida y obra de Agustín de Contreras, en la que se aborda después el análisis ejemplificador de una obra concreta.

Entre otras razones, porque ya existen estudios previos que contemplan los elementos biográficos o de obra del maestro suficientemente abordados, por lo que sería redundar innecesariamente en un aspecto carente de interés desde el punto de vista de la novedad investigadora. Lo cual, obviamente, no quiere decir que esas fuentes no hayan sido analizadas, o hayan servido para fundamentar o refutar aspectos relevantes de la investigación. Además, que tal trabajo biográfico previo ya esté realizado, nos ha permitido focalizar la investigación directamente sobre la música del autor y su obra y su restitución mas específica.

En el desarrollo del trabajo se ha abordado esta cuestión desde una visión global del oficio de la recuperación patrimonial, que entronca con una fundamentada gestión cultural para sostener en el tiempo la restauración: planificar la divulgación, la promoción de las obras; así como desarrollar estrategias para resucitar este tipo de repertorio.

⁷ NA: “Academia de música Antigua de la UNAM”, web oficial: <http://musica.unam.mx>

⁸ NA: Véase por ejemplo la Cartelera de conciertos programados para Junio de 2017 de la “*Academia de música Antigua de la UNAM*”, que para el Domingo 4 de junio de 2017 en el concierto Ciclo de Música Antigua : *Bosques umbrosos In domo ad cor*, se interpretaron en el Anfiteatro Simón Bolívar “*Motetes anónimos del Archivo de las Misiones de Chiquitos siglo XVII, Aires para violín de Matteis, y obras de Boismortier, Corelli, Agustín de Contreras y José de Torres, entre otros*” pg. 3. Cartelera recuperado de http://musica.unam.mx/wp-content/uploads/2015/01/Cartelera_JUN2017b.pdf

Ha sido incluido también, un planteamiento más elevado en cuanto a la recuperación de las obras policorales de este autor, y de la policoralidad en general como herramienta compositiva, habiéndose conducido la investigación hacia otra hipótesis adyacente: la posibilidad de recuperar, no solo las obras de Contreras, sino la tradición compositiva de este tipo de repertorio en la actualidad creando nuevas obras. Es decir, que la policoralidad recobre vida desde su actualización para su uso en la contemporaneidad creativo musical.

No obstante, si algo caracteriza a Córdoba es el hecho de poseer uno de los centros históricos más grandes de Europa, y que aún está “vivo”, es decir, en uso. Así, su espacio ha ido amoldándose y actualizándose para continuar hoy su actividad como polis, donde los planteamientos arquitectónicos o artísticos que en Córdoba surgen ahora, bien por respeto al entorno, bien por re-visión de sus elementos desde la contemporaneidad, hacen que el vestigio conceptual de lo antiguo siga vivo en las creaciones actuales.

Por lo tanto, ¿es posible otro miserere a siete coros con la perspectiva de la composición actual? ¿Acaso no hay mayor recuperación patrimonial que volver a hacer útil aquello que quedó en desuso, rehabilitando y reciclando los conceptos que lo hicieron válidos, relanzando su empleo dentro del conjunto de los hábitos y costumbres contemporáneos?

Es por todo esto que se haya abordado la recuperación de las obras similares al miserere a siete coros recuperado por Bedmar para:

- a. La restauración gráfica: transcripción y edición musical para su divulgación.
- b. El análisis musical: Contexto musical, uso, forma, textos, textura vocal (coral y policoral), armonía...
- c. La fundamentación de la vivificación interpretativa de las obras: Rigor historicista, consideraciones sobre el espacio interpretativo para el que fue creado, aspectos acústicos, temperamento...
- d. La grabación fonográfica de las obras.

- e. Y las reflexiones sobre el posible reciclaje de los procesos compositivos de la música policoral -partiendo del ejemplo de A. de Contreras- en la música de hoy, tanto desde la perspectiva sacra o litúrgica, como en un uso profano.

1.3. Estructura.

En lo que concierne a la estructura de la tesis, la investigación ha quedado articulada en tres bloques:

BLOQUE I. LOS MISERERES DE AGUSTÍN DE CONTRERAS.

Es el bloque principal de la investigación. En él se ha abordado y se ha recogido la transcripción, corrección y edición musical de los misereres que han sido objeto de estudio, así como aspectos analíticos y cuestiones relacionadas con la recuperación performativa y la grabación.

BLOQUE II. PROYECTO DE GESTIÓN CULTURAL.

En este segundo bloque se ha acometido la cuestión sobre el cómo recuperar vivencialmente estas obras, así como la policoralidad desde el municipio de Córdoba con el epicentro en la catedral.

Primero han quedado fundamentados los principios en el ámbito de la gestión de la cultura, y la recuperación de los misereres desde la concepción del arte definido como acto comunicativo.

Posteriormente, en base a estos criterios se ha propuesto un proyecto desde la gestión profesionalizada de la cultura y el patrimonio de los misereres y la policoralidad desarrollada para la catedral.

BLOQUE III. COMPOSICIÓN MUSICAL DE UN MISERERE A OCHO COROS PARA LA CATEDRAL DE CÓRDOBA DESDE EL “SINCRETISMO EVOLUTIVO”.

Con los resultados obtenidos en la investigación, se ha propuesto un método de trabajo compositivo desde la contemporaneidad bajo los supuestos del *Sincretismo*

Evolutivo, pero respetuosa con la tradición que se ve reflejada en los misereres de Contreras.

2. JUSTIFICACIÓN

Este trabajo comparte líneas de investigación multidisciplinar, enmarcadas esencialmente en la musicología, la gestión cultural profesional y la praxis musical de la composición. Esos tres enfoques se han unido aquí bajo la premisa de la recuperación y gestión del patrimonio musical del municipio de Córdoba, en la línea de investigación de patrimonio de la Universidad de Córdoba.

Este trabajo contiene datos de relevancia musical y musicológica por la envergadura de las obras recuperadas, para lo cual se ha realizado un meticuloso trabajo de edición para su divulgación posterior.

Dicha labor musicológica encierra tantos enfoques que su desarrollo puede establecerse desde el musicólogo especializado (historiador, etnomusicólogo, teórico...), como músico (intérprete o creador) que ahonde en la producción y difusión del conocimiento musical, o como investigador de otra especialización (matemático, físico, lingüista, docente, historiador, psicólogo, sociólogo...) que desee profundizar en el conocimiento de aspectos concretos de la música desde multitud de enfoques distintos aquí planteados.

En relación a la gestión cultural se aporta, en primer lugar reflexiones y conceptos de absoluta vigencia en relación a la cultura y a la fundamentación de la labor de recuperación patrimonial artística, en concreto musical, vistas desde la profesionalización.

Por último, en vinculación a la praxis compositiva, contiene como relevante, una composición musical nueva. Y así mismo, las reflexiones sobre los procesos compositivos, tienen recorrido en y para la pedagogía compositiva contemporánea.

Señalar finalmente, que gran parte de la investigación realizada se encuentra publicada o en fase de publicación.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN - MARCO TEÓRICO - REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA

3.1. Relativos al BLOQUE I. Los misereres de A. de Contreras.

3.1.1. Referentes historiográficos sobre A. de Contreras y la maestría de capilla. Acotando el objeto de estudio.

Como ha sido anticipado en la introducción, la delimitación del objeto de estudio a los misereres a siete coros de A. de Contreras viene justificado por el estado de la cuestión e investigaciones previas que, a su vez, nos han dado el marco de análisis y comprensión preciso de dichas obras.

Si bien, en referencia a la detección de repertorio policoral de A. de Contreras, podríamos haber contado con la ayuda de la reciente catalogación de la música de la catedral, realizada por José Luis Ruiz Vera⁹. Pero, el hecho de que en el transcurso de la investigación aún no hubiera constancia de su publicación abierta al uso público, no pudo tenerse en cuenta. Por lo tanto se recurrió a los catálogos más antiguos del Archivo de la Catedral.

Los datos recogidos sobre el número de obras policorales, misereres y -más específicamente- misereres a varios coros del maestro, han sido cotejados con los publicados en la tesis de Beatriz Fernández Reyes titulada *“La música en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780)”* (Fernández, 2018).

Así mismo, esta tesis ha formado parte sustancial en referencia a otros aspectos de la maestría de capilla del autor, intérpretes con los que contaba, la música en la catedral con él al frente, etc.

Como hemos referido ya, el estudio y datos biográficos del autor ya está realizado. Además de la ya mencionada tesis de Fernández, existe la publicación de los datos biográficos realizada por Miguel-Ángel Marín titulada *“Contreras, Agustín de (1678 - 1754), composer”*, quien nos introduce en su figura:

⁹ NA: A fecha de entrega de este trabajo, y durante la consulta realizada para la realización del mismo, no consta que se haya realizado la publicación y edición del catálogo realizada por José Luis Ruiz Vera, habiendo una copia registrada en el Archivo Musical de la Catedral de Córdoba.

Spanish composer. In 1689 he became a choirboy at Sigüenza Cathedral, where he studied composition with Pedro Ventura Enciso (d 1698). He moved to Madrid in 1695. On 25 June 1706 he succeeded Juan Pacheco Montión (1684–1706) as *maestro de capilla* of Córdoba Cathedral, remaining there until his retirement on 22 December 1751, when he presented his scores to the chapter. According to the Córdoba Cathedral chapter acts he had not had an official post in Madrid, but he must have been in contact with Sebastián Durón, *maestro de capilla* in the royal chapel. When the royal palace music archive was destroyed by fire in 1734, Francisco Courcelle, who was to replenish it, ordered that music by Contreras be brought from Córdoba. Contreras took an active part in the controversy regarding Francisco Valls's music. He was of the generation of Spanish composers who were the first to adapt the Italian style to traditional Spanish music, and should not be confused with the composer Fernando Contreras, whose works are preserved in Andalusian archives. (Marín, 2001, p.1)¹⁰

Para conocer en mayor profundidad la existencia de estas obras hemos buscado investigaciones y publicaciones que nos han arrojado luz sobre la figura la figura del maestro de capilla catedralicio en general.

En ese sentido se ha constatado que no son pocas las tesis, libros o artículos que posibilitan adentrarnos en la comprensión de la figura en general del maestro de capilla en catedrales (catedrales andaluzas, catedrales de Hispanoamérica y otras), donde se deja clara la transcendencia del Magisterio de Capilla, y su relevancia en la vida musical catedralicia.

¹⁰ TA: "Compositor español. En 1689 pasó a ser niño de coro en la Catedral de Sigüenza, donde estudió composición con Pedro Ventura Enciso (d 1698). Se trasladó a Madrid en 1695. El 25 de junio de 1706 sucedió a Juan Pacheco Montión (1684-1706) como maestro de capilla de la Catedral de Córdoba, permaneciendo allí hasta su retiro el 22 de diciembre de 1751, cuando presentó sus obras. Según los actos del capítulo de la Catedral de Córdoba, no había tenido un cargo oficial en Madrid, pero debe haber estado en contacto con Sebastián Durón, maestro de capilla en la Capilla Real. Cuando el archivo de la música del palacio real fue destruido por un incendio en 1734, Francisco Courcelle, que debía reponerlo, ordenó que la música de Contreras fuera traída de Córdoba. Contreras participó activamente en la controversia sobre la música de Francisco Valls. Era de la generación de compositores españoles que fueron los primeros en adaptar el estilo italiano a la música tradicional española, y no debe confundirse con el compositor Fernando Contreras, cuyas obras se conservan en los archivos andaluces."

El maestro ejercía de compositor, director, gestor, educador, conocedor e intérprete de órgano y otros instrumentos... Esculpía así la imagen sonora del templo, el cual a su vez, relanzaba la imagen y el estatus de la catedral a la cual representaba. La catedral, a su vez, no escatimaba esfuerzos para la contratación del mejor y más preparado para tal responsabilidad, como señalaba Jiménez (1993) respecto a la oposición a maestro de capilla de la Catedral de Jaén en 1711, en el que participaría Contreras en calidad de jurado:

Al cabildo catedralicio [en relación a la Catedral de Jaén] le ha preocupado, siempre que no han ocurrido especiales circunstancias, que el puesto de mayor responsabilidad estuviese ocupado por la persona más preparada para dicho cargo. Para ello no ha regateado esfuerzos económicos en convocar la plaza por el sistema mencionado con los correspondientes gastos de la convocatoria y el anuncio de la misma en las iglesias más importantes de España. (p. 235)

Pero ya centrándonos en Córdoba, por ejemplo, el artículo antes mencionado de Marín (2001) hace referencia expresa en su biografía a Nieto Cumplido (1995) y su publicación acerca de los *“Maestros de capilla de la Catedral de Córdoba”* que nos ha servido de viaje más que iniciático sobre este propósito.

Para recorrer la vida de la maestría de capilla de la catedral, tenemos también otros trabajos extensos como La *“Música en la Catedral de Córdoba, a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)”* de Luis Pedro Bedmar Estrada (2009), o la tesis *“La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: un cordobés entre épocas (1716-1804) “villancicos y cantadas””* de María Asunción Onieva Espejo (2012), que justamente versa sobre maestro de capilla que sucederá en el cargo a Contreras y en el que nos señala aclaraciones respecto a detalles biográficos, como la datación del fallecimiento del maestro:

El jueves dieciséis de diciembre de 1751 el maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba, Agustín de Contreras, solicita al cabildo le sea concedida su jubilación, en atención a que ha servido a esta Iglesia durante cuarenta y seis años y se encuentra gravemente enfermo desde hace ya mucho tiempo de la enfermedad de perlesía. Desde Julio de ese mismo año se estaba encargando del gobierno de la Capilla Juan de Peñafiel, ya que Contreras no se hallaba en condiciones. En el

cabildo celebrado el miércoles veintidós de diciembre se le concede a Contreras dicha jubilación y se nombra a Gaitán como su sucesor en el magisterio de la capilla. Martín Moreno erróneamente equivoca la fecha de su nombramiento: *“Agustín de Contreras debió fallecer en 1757 pues ese año es en el que ocupa la plaza el maestro Juan Manuel González Gaitán”* (Onieva, 2012, p. 205)

Apuntar en ese sentido, que posteriormente la tesis Fernández (2018) cita expresamente *“Archivo Parroquial del Sagrario, Libro de Difuntos (1743-1758), tomo 3, fol. 308v”*. (p.403) como fuente donde se constata la fecha del fallecimiento de Contreras.

Otros trabajos reseñables son también, el estudio del ya mencionado autor Ruiz-Vera (2017), inmerso en el estudio de otra parte del repertorio catedralicio, adelantado en el artículo *“La música en la catedral de Córdoba (1236-s. XVI)”*, publicado por la revista Ámbitos, que nos ofrece una visión completa de los orígenes de la música en la catedral de Córdoba, y cómo van cogiendo forma su evolución polifónica para los grandes actos litúrgicos. O también mencionar de María Pilar Alén *“Las Capillas Musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”*; por citar algunos ejemplos.

Esto nos llevó a descartar nuevamente otra de las posibles perspectivas de estudio, la de adentrarnos en la figura de Contreras como maestro de capilla, pues este es ya un enfoque y un trabajo emprendido, también carente de originalidad investigadora.

Aún así, obviamente, estos puntos de partida han servido de referentes en los detalles contextuales cuando hemos analizado las obras propuestas de recuperación en la tesis; pues, refuerzan la necesidad de conocer más acerca de este maestro, a tenor de su reconocido prestigio como tal, ya en su tiempo:

Reunidos el día 5 de octubre el deán y demás canónigos capitulares, previo llamamiento, ordenaron entrar al juez Agustín de Contreras para que informase sobre los opositores gradúandolos y <<expresando los más veneméritos>> (...) El maestro [en referencia a Agustín de Contreras] dijo: <<que por lo respectiva al Magisterio todos ellos hauian cumplido muy exactamente, si vien algunos exedían a otros así en la

theorica y práctica como en el gusto de las obras que hauian cantado y practicado (...) (Jiménez, 1993, p.243)

3.1.2. El contexto histórico musical.

A comienzos del s. XVIII el barroco musical español estaba dividido e inmerso en las discusiones en torno a la llamada polémica de Valls¹¹ y las apoyaturas sin preparación que aparecían en su misa *Scala Aretina* a 11 voces con instrumentos y continuo (Lambea, 2018).

Si bien parece que detrás de la discusión existían razones más políticas, con el trasfondo de la guerra de Sucesión Española tras el nombramiento como rey de Felipe V de Borbón (Torrente, 2010), lo cierto es que supuso un cisma, con maestros de capilla enfrentados por su posición, y en cuyas disquisiciones participaría activamente Contreras (Marín, 2001).

Tanto el influjo del barroco italiano en el barroco hispano, como el de la polikorality de origen veneciano como uno de sus epítomes, son realidades ya estudiadas y recogidas en los manuales de historia de la música.

En referencia al gusto por el estilo italiano, Valls se manifestó así de rotundo:

Exceden los italianos a todas las naciones en el buen gusto e idea de la música teatral, vistiendo los afectos que exprime el verso con gran propiedad, ya sea triste, alegre, serio, jocoso, airado, etc., y también en el enlace de los instrumentos con que adornan aquella composición. (como se citó en Lambea, 2018)

Por supuesto, A. de Contreras no era una excepción en lo relativo al influjo italiano en general ni a lo que a la composición policoral se refiere, como bien recoge Marín (2012) refiriéndose al maestro coetáneo Portero:

En este sentido, el papel de Portero en Granada como protagonista de la recepción del estilo italiano va indisolublemente unido al cultivo del estilo hispánico, y es análogo al de Agustín de Contreras en Córdoba (maestro de capilla catedralicio entre 1706-1751), Juan Manuel de la Puente en Jaén (1711-1753), Pedro Rabassa en Sevilla (1724-1767) y Juan Francés

¹¹ NA: Francesc Valls (1671 - 1747)

de Iribarren en Málaga (1732-1767), por citar cuatro ejemplos de contemporáneos activos en otros centros andaluces y de los que se ha conservado una buena muestra de música en castellano (p. 348)

El marco histórico es el conocido y referido en la historia de la música como *Colossal Baroque* que surgió a finales del s.XVI donde se desarrolló la policoralidad que

(...) solía conllevar el uso de varios coros de voces e instrumentos - los llamados *cori spezzati* (coros separados)-. Algunas de estas deslumbrantes obras fueron compuestas específicamente para la disposición y las propiedades acústicas especiales de la magnífica basílica de San Marcos. (Heller, 2019, p. 94)

Así mismo, la importancia de la música policoral en el barroco español es también una realidad estudiada y contrastada. Su actividad en referencia a las catedrales andaluzas fue exportada también a Hispanoamérica, como se recogen en trabajos como la tesis doctoral de Javier Marín López (2007) “Musica y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI- XVIII)”.

Tanto es así, que su práctica llegó a condicionar obras y disposiciones especiales del espacio en capillas y coros (en referencia al espacio dentro del templo, y no a la formación vocal).

Inclusive, condicionó la construcción y concepción arquitectónica de determinadas capillas. Este es un aspecto constatado en trabajos como la tesis doctoral de Enrique Castaño Perea (2006), titulado “Arquitectura y música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid”¹² de 2006, que demuestra la importancia que alcanzó este tipo de repertorio.

Los modelos 3D por ordenador han permitido hacer comprobaciones sobre las condiciones acústicas de la Capilla Real, y valorar su funcionamiento como espacio acústico, así como la posibilidad de la adecuada utilización de la misma como espacio para la policoralidad, para ello se ha realizado un ensayo de acondicionamiento acústico con el programa REFLEX basado en el programa comercial CADNA-A del

¹² CASTAÑO PEREA, E.: *Arquitectura y música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2006

que se adjuntan las conclusiones y en un anexo los datos más relevantes. (Castaño, 2006, p. 14-15)

Sin embargo, este extremo no puede aplicarse al caso concreto de la catedral, pues el espacio en sí se modeló, como bien es sabido, desde la conversión cordobesa de la mezquita, obedeciendo a otra realidad. Entonces, ¿qué podíamos encontrarnos, en este sentido, de un espacio que cuenta como base una realidad acústica y religiosa diferente, como es el islam?

Es posible que, junto a otros planteamientos histórico artísticos, (Moreno, 2007) la modificación y creación del espacio catedralicio, con un coro para tal fin, se planteasen desde un punto de vista arquitectónico con la visión de dar respuesta espacio-acústica concreta a las músicas que hubieran de ser concebidas para tal espacio. Sin embargo, el resto de la estructura arquitectónica de la mezquita y sus expansiones, habrán de afectar notoriamente al resultado sonoro final.

En esta línea, se encontró un estudio realizado titulado *“Espacios acoplados en la Mezquita-Catedral de Córdoba: el sonido de los límites”* de Suárez, Sendra, Navarro, y León (2006). Este informe advierte ya en su introducción en la misma dirección de nuestras reflexiones previas al respecto:

La Mezquita-Catedral de Córdoba supuso, en su momento, una forma de intervención singular sobre un edificio preexistente (...) El espacio horizontal y abstracto de la mezquita se transforma mediante la inserción de dos espacios claramente occidentales y verticales: dos catedrales, una gótica y otra renacentista.

Esos dos espacios catedralicios presentan tipologías bien definidas, cuyas características acústicas en algunos casos han sido estudiadas y son conocidas de modo general. Sin embargo, en la Mezquita-Catedral de Córdoba, este comportamiento difiere del que correspondería a esas tipologías, generándose unas conductas acústicas singulares que son objeto de estudio en este trabajo. (p.23)

No expondremos aquí el contenido total del informe, pues podemos ir directamente a la fuente. Sin embargo, extraemos un aspecto del mismo para mostrar la utilidad de este tipo de estudio para la concepción e interpretación de la música policoral. En concreto, en referencia a la reverberación, señala que

Los tiempos de reverberación medidos dependen de la posición de la fuente y de los receptores, observándose cómo aumentan sensiblemente al incrementarse el volumen del espacio principal excitado, con una mayor diferencia en sonidos graves. La similitud de valores del tiempo de reverberación en sonidos agudos, en los tres ámbitos, se debe principalmente al efecto absorbente sonoro del aire contenido en cada uno de ellos (la absorción debida al aire se manifiesta en altas frecuencias y su valor es directamente proporcional al volumen).

Los tiempos de reverberación obtenidos en los puntos de los ámbitos centrales, de cada uno de esos tres espacios litúrgicos principales, presentan unos valores homogéneos, mientras que en los espacios adyacentes estos valores son algo más elevados (pueden llegar a ser un 20% superior). Estos últimos son, pues, más reverberantes lo que supone una disminución en su contribución a una mayor difusión sonora del ámbito central. (p.27)

La información recogida en esta fuente cualificada en la materia, nos ha arrojado luz sobre detalles paramédicos como la simetría de la acústica, el comportamiento de la reverberación, los puntos de pérdida de claridad sonora, etc...

Estos datos han resultado de interés para la toma de consideraciones sobre las disposiciones de los coros e integrantes que lo forman, así como de las muchas de las preguntas que surgen sobre el efecto sonoro de la policoralidad; pues si bien pueden tener un enfoque subjetivo -propia de la sugestión a partir de la experiencia de la escucha de una obra de estas características-, bien pueden tener también, un enfoque objetivo o científico a partir del análisis de la acústica del sonido en el espacio físico donde ha de ejecutarse esta música.

Su importancia radica en que estos aspectos influyen en la apreciación de la duración y prolongación de los sonidos, aspectos vitales para abordar la superposición sonora de acordes, armonía, ritmo y contrapunto.

Por ejemplo, la pérdida de determinados armónicos en sonidos graves en determinado lugar pueden debilitar el empaque armónico, la falta de claridad sonora dificulta la afinación, o la distorsión enturbiaría la apreciación de las distintas texturas

y los timbres; un exceso de reverberación repercute en la apreciación de los textos o en la acumulación de armónicos... Y así podríamos continuar.

Por supuesto, hemos de entender que el maestro de capilla tomaría esas decisiones a partir de su intuición y su experiencia, y no de estudios técnicos.

Para terminar este bloque, con el objetivo de refutar lo sabido y como fase inicial de la investigación, nos hemos servido también de la siguiente relación de fuentes utilizadas, volcadas en el siguiente cuadro, relativas a la materia de la policoralidad:

Artículos de Revista	Congresos y otras publicaciones	Tesis doctorales	Libros
Las Misas policorales de Miguel de Irizar López-Calo (1985)	La implantación de la policoralidad en Andalucía y en el contexto hispánico Siemens (2009)	Arquitectura y música. Policoralidad en la Capilla del Alcázar de Madrid Castaño (2006)	La policoralidad en el barroco español Rodríguez (1992)
Venècia, Vressol de la música policoral Chavarria (2016)	La policoralidad como identidad del "Barroco musical español" Carreras (2016)	La capilla musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII: biografía crítica, legado musical y magisterio de José Hinojosa (fl. 1662-1673) Sánchez (2016)	La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII Gargallo, y Bonastre, (2005)
Parodia y policoralismo en la "Missa de Batalla" de Juan Cererols Strahle (1991)	El espacio para la ceremonia en el Alcázar de Madrid: Policoralidad, música y protocolo Castaño (2017)	El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del renacimiento (ca. 1480-1626). Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del oficio divino Zauner (2014)	Música renacentista de la Catedral de Cuenca: estudio y edición del Libro de Polifonía 7 Fuente y Chacón (2005)

Artículos de Revista	Congresos y otras publicaciones	Tesis doctorales	Libros
Fray José de Vaquedano, sumo representante del Barroco musical español López-Calo (1983)	Hacer choro con los ángeles : el concepto de policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre Robledo (2013)	El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífones marianes majors de l'M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya) Salisi (2012)	
El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767) Querol (1983)	Éxtasis de luz y fe: la policoralidad en la Nueva España a través de la obra de Juan Gutiérrez de Padilla Miranda (2013)	El maestro de capilla Joaquín García (Anna c.1710-Las Palmas 1779) Cuéllar (2015)	
Latin polyphony in the Early Spanish Baroque: suggestions for stylistic Criteria Etzion (2001)	Aportación a la estética de la música policoral Romero (2002)	Antonio Caballero: Maestro de la Capilla Real de Granada 1757 a 1822 Ortiz (1997)	
Los ejes de la música francesa de la primera mitad del siglo XVII Jambou (2007)	Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla : algunas hipótesis y muchas preguntas Vicente (2013)		
Las capillas de música en las Colegiatas de Aragón durante los siglos XVI al XIX Muneta (2002)			

Artículos de Revista	Congresos y otras publicaciones	Tesis doctorales	Libros
<p>Europa y américa. Música litúrgica en ámbito hispánico:: La catedral de las Palmas de Gran Canaria y su maestro de capilla Diego Durón de Ortega (*1653; †1731). Documentación y marcas de agua.</p> <p>Romero (2016)</p>			

Tabla 1: Bibliografía general sobre policoralidad

Entonces, con la existencia ya de estos trabajos, ¿a qué responde la actual falta de conocimiento general de este tipo de repertorio? Apuntamos tres realidades que enmarcan esta cuestión:

1. La práctica de la policoralidad decayó en uso en las propias catedrales, a excepción de puntuales recreaciones, como el ya mencionado miserere a siete coros, o los conciertos en torno a la publicación “Espacio, sonidos y afectos en la Catedral de Jaén. Miserere y obras en romance de Juan Manuel de la Puente” (Marín, J. y Gutiérrez, J.A., 2014) -por citar ejemplos cercanos y recientes-. Por lo tanto, la policoralidad dejó de ser una actividad viva que continuase siendo parte de la solemnidad de las festividades litúrgicas más importantes.
2. El desuso, también fruto de la decadencia estética de la teatralidad barroca, conllevó a su vez, la falta de especialización en este tipo de repertorio por parte de las formaciones corales catedralicias. Es por ello, que se haya recurrido a coros profesionales para su recreación, como sucedió en la reinterpretación del miserere a siete coros de Contreras.

De hecho, hoy en día, este tipo de obras forman parte casi en exclusiva de coros de renombre especializados en obras de esta época, como la muy

premiada formación holandesa “Huelgas Ensemble” dirigido por Paul Van Nevel¹³, por citar un ejemplo.

3. Por último, la falta de planificación fundamentada y rigurosa desde la Gestión Cultural impide que se revise el cómo poder revitalizar este repertorio en la actualidad dentro y fuera de los espacios y contextos para los cuales fue creado.

Esta información ha sido considerada en la tesis, y es óbice que debamos referirnos a ella, en pos de un mayor conocimiento de la realidad policoral barroca andaluza y universal.

3.1.3. El Salmo 50¹⁴ de Gregorio Allegri.

También es de sobra conocido el influjo del posiblemente más famoso miserere policoral de Gregorio Allegri, compositor y sacerdote

who sang in the *cappella pontificia sistina* from 1629 until his death in 1652. In 1638 he set to music the penitential psalm Miserere (Psalm 50), the sole work upon which his reputation rest today. Because Allegri's Miserere could not be published or even copied upon penalty of excommunication, the history of this score is unusual, perhaps unique- Many usicians over time, including Mozart, attempted to surreptitiously copy all or parts of the music. Morcover, as the years went by the singers of the papal chapel altered both Allegri's written score and the ornamentation applied to it. Allegri's original version can be found in a mid seventeenth-century manuscript in the Vatican Library, but it does not contain, of course, the unwritten ornaments score given below was performed at the Sistine Chapel. This, or something very similar to it, was what Mozart heard and copied in Rome in 1770. To de present day, no editor has published an edition that unites Allegri's original score with an attempted reconstruction of the vocal

¹³ NA: más información en la web oficial <http://huelgasensemble.be> . Un ejemplo de grabación policoral es la obra de BAREA, A (1610-1680) titulada *Misesere mei Deus*. Incluido en el CD *La Oreja de Zurbarán*, (Huelgas Ensemble, 2014)

¹⁴ NA: El salmo 51 figura como salmo 50 en la Biblia Sacra Vulgata, por ese motivo podemos encontrar referencias a este salmo como “salmo 51 (vg 50)” o “salmo 50”, optando nosotros por esta segunda opción.

embellishments applied by the papal singers.¹⁵ (Roden, Wright y Simms , 2009, p.412)

El miserere de Allegri es hoy el más famoso y reproducido. Basta con escribir su nombre en un buscador en internet para dar cuenta de no pocas grabaciones de la obra.

Para establecer comparativas entre los misereres de Contreras y de Allegri y contamos con numerosas copias, manuscritos y ediciones modernas del miserere de este último, abiertas en la plataforma imslp.org en calidad de *Dominio Público* como con licencias *Creative Commons*. Hemos recogido los datos de las ediciones y manuscritos correspondientes al s.XVIII y primera mitad del s. XIX que pueden ser consultadas en la citada plataforma:

Editor	Orden de publicación	Información de la Editorial recogida en imslp.org	Datos referidos al PDF volcado en imslp.org
Charles Burney (1726-1814)	Primera edición	<i>La musica che si canta annualmente...</i> (pp.35-42) London: Robert Bremner, 1771	Partitura Completa PDF escaneado por Unknown Feduol (2013/5/22)
Thomas Warren (ca. 1730-ca.1794)	Segunda edición	<i>A Collection of Vocal Harmony</i> (pp.34-36) London: Welcker, n.d.(ca.1775).	Partitura Completa PDF escaneado por A-Wn Feduol (2019/7/9)

¹⁵ TA: “quien cantó en la capilla pontificia Sixtina desde 1629 hasta su muerte en 1652. En 1638 puso música al salmo penitencial Miserere (Salmo 50), la única obra sobre la que descansa su reputación de hoy. Debido a que el Miserere de Allegri no pudo ser publicado o incluso copiado bajo pena de excomunión, la historia de esta partitura es inusual, tal vez única. A medida que pasaron los años, los cantantes de la capilla papal alteraron tanto la partitura original de Allegri como la ornamentación aplicada. La versión original de Allegri se puede encontrar en un manuscrito de mediados del siglo XVII en la Biblioteca del Vaticano, pero no contiene, por supuesto, el adorno no escrito que se introdujo a continuación en la capilla Sixtina. Esto, o algo muy similar, fue lo que Mozart escuchó y copió en Roma en 1770. Hasta el día de hoy, ningún editor ha publicado una edición que combine la partitura original de Allegri con un intento de reconstrucción de los adornos vocales aplicados por el papa. cantantes”

Editor	Orden de publicación	Información de la Editorial recogida en imslp.org	Datos referidos al PDF volcado en imslp.org
Giovanni Battista Giussani (?-?)	Tercera edición	Il Salmo Miserere mei Deus, espresso in musica (...) si canta in Roma nella Settimana Santa in Cappella Sistina Milan: Giovanni Battista Giussani, n.d.(ca.1795).	Partitura Completa PDF escaneado por Unknown Feduol (2013/4/1)
Charles Burney (1726-1814)	Cuarta edición	<i>Musica sacra quae cantatur quotannis per hebdomadam...</i> (pp.25-30) Leipzig: C.F. Peters, n.d.[1809]. Plate 696.	Partitura Completa PDF escaneado por A-Wn Feduol (2013/10/3)
Friedrich August Kanne (1778-1833)	Quinta edición	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung, Vol.I, No.14</i> (pp.113-14) Vienna: Anton Strauss, 1817. Boy S. A. Steiner und Comp.	Partitura Completa PDF escaneado por D-Mbs Fynnjamin (2012/8/15)
Alexandre-Étienne Choron (1771-1834)	Sexta edición	<i>Collection des pièces de musique religieuse</i> Paris: Alexandre-Étienne Choron, 1820.	Partitura Completa PDF escaneado por D-Mbs Fynnjamin (2013/6/10)
Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840)?, former owner	Copia manuscrita	<i>Manuscript, n.d.(ca. 1824).</i>	Partitura Completa PDF escaneado por Unknown Feduol (2013/9/15)

Editor	Orden de publicación	Información de la Editorial recogida en imslp.org	Datos referidos al PDF volcado en imslp.org
William Ayrton (1777-1858)	Séptima Edición	<i>The Harmonicon, Vol.III, No.35. (pp. 195-98)</i> London: Samuel Leigh, 1825.	Partitura Completa PDF escaneado por DK-Kk Fynnjamin (2012/2/26)
John William Parker (1792-1870)	Octava edición	<i>Sacred Minstrelsy (pp.133-35)</i> London: John William Parker, 1834.	<i>Partes Incompletas</i> PDF escaneado por IntCulturale Ioaxимъ (2019/8/7)
Gaetano Donizetti (1797-1848)	Copia manuscrita	<i>Manuscript, n.d.</i> Bergamo, Archivio del Museo donizettiano, BG0385.	Partitura Completa PDF escaneado por D-Mbs Feduol (2014/5/19)
Friedrich Rochlitz (1769-1842)	Novena edición	<i>Sammlung vorzüglicher Gesangstucke, Vol.2 (pp.23-28)</i> Mainz: Schott, n.d. [1838-1840]. Plate 4591.2.	Partitura Completa PDF escaneado por Unknown Feduol (2013/5/2)
Pietro Alfieri (1801-1863)	Décima edición	<i>Il Salmo Miserere (pp.5-17)</i> Lugano: Pietro Alfieri, 1840.	<i>Partitura Completa</i> PDF escaneado por Unknown Feduol (2014/5/19)
Joseph Napoléon Ney (1803-1857)	Undécima edición	<i>Recueil des morceaux de musique ancienne, Vol.2 (pp.168-85)</i> Paris: Société de musique vocale religieuse et classique, n.d. [1843-45].	Partitura Completa PDF escaneado por US-R Massenetique (2012/6/12)

Tabla 2: Ediciones y copias del miserere de G. Allegri - plataforma imslp.org¹⁶

Obviamente ninguna de estas ediciones pudieron llegar a mano de Contreras, pero si bien sus misereres son de mayores dimensiones, las similitudes con el miserere de Allegri, demuestran que el conocimiento de la obra de estaba más que difundida.

El miserere de Allegri, para el enfoque de nuestra investigación -por su popularidad y vigencia a día de hoy, por su interpretación fuera del espacio físico para el cual fue creado, la capilla *Sixtina*- nos ha inspirado para realizar el trabajo proyectivo de difusión de los misereres de A. de Contreras que hemos recuperado tanto para su uso dentro de la catedral como fuera, dentro y fuera también de los actos litúrgicos y tiempos para los que fueron creados.

3.1.4. La obra policoral y los misereres policorales de Contreras.

Según los datos recogidos por el Archivo Musical de la Catedral, los misereres no son una excepción dentro de la obra policoral de la catedral. Dejando a un lado otras obras polifónicas, la música policoral catalogada en ACC costa de veintiocho obras:

Caja	Carpeta	Título	Forma musical	número de coros
12	94	Beatus Vir	Salmo	2
14	109	Nunc Dimitis	Cántico	3
14	110	Qui Havitat	Salmo	4
15	118	Lamentación 1ª del Miércoles Santo	Lamentación	4
20	117	Misa	Misa	4
21	158	Misa	Misa	4
28	207	Lamentación 1ª del Miércoles Santo	Lamentación	5
38	256	Miserere	Salmo	7

¹⁶ NA: La información de la Tabla 2 figura en la plataforma imslp.org, su consulta es gratuita y respetuosa con los derechos de autoría y editoriales. Recuperado de [https://imslp.org/wiki/Miserere_\(Allegri%2C_Gregorio\)](https://imslp.org/wiki/Miserere_(Allegri%2C_Gregorio)) en 24/09/2019.

Caja	Carpeta	Título	Forma musical	número de coros
39	260	Miserere	Salmo	7
39	261	Miserere	Salmo	5
39	263	Miserere	Salmo	5
39	264	Miserere	Salmo	5
39	265	Miserere	Salmo	6
41	272	Miserere	Salmo	4
41	273	Miserere	Salmo	4
41	274	Miserere	Salmo	7
41	276	Miserere	Salmo	4
41	277	Miserere	Salmo	5
42	278	Miserere	Salmo	4
81	628	Miserere	Salmo	5
81	629	Miserere	Salmo	5
114	1031	Miserere	Salmo	7
114	1037	Miserere	Salmo	7
115	1043	Dómine Ad	Salmo	5
115	1047	Beatus Vir	Salmo	3
115	1050	Dixit Dominus	Salmo	5
116	1051	Beatus Vir	Salmo	5
116	1054	Dómine Ad	Salmo	3

Tabla 3: Relación de obras policorales catalogadas por el ACC¹⁷

De la información recogida observamos que a excepción de las dos misas (caja 20 - carpeta 117 y caja 21 - carpeta 158), de un cántico “Nunc Dimitis” (caja 14 - carpeta 109) y las “Lamentaciones 1ª de Miércoles Santo” (caja 15 - carpeta 118 y caja 28 - carpeta 20), la producción policoral se centra en los salmos:

- un salmo 90 (“Qui Havitat”¹⁸ caja 14 - carpeta 110),
- un salmo 109 (“Dixit Dominus” caja 115 - carpeta 1050),
- dos salmos 70 (“Domine ad” caja 115 - carpeta 1043 y caja 116 - carpeta 116)
- tres salmos 111 (“Beatus Vir” caja 12 - carpeta 94, caja 115 - carpeta 1047 y caja 116 - carpeta 1051)
- y dieciséis salmos 51 (Vg. 50) (“Misereres”)

Es decir, el salmo 51 copa la mayor parte de la producción policoral de Contreras. A estos dieciséis misereres habría de añadirse el “Miserere a 14 voces caja 39 - carpeta 266” para tener completa la relación de misereres escritos por el maestro.

De los dieciséis están catalogados:

- cuatro a 4 coros (caja 41 - carpeta 272, caja 41 - carpeta 273, caja 41 - carpeta 276 y caja 42 - carpeta 278)
- seis a 5 coros (caja 39 - carpeta 261, caja 39 - carpeta 263, caja 39 - carpeta 264, caja 41 - carpeta 277, caja 81 - carpeta 628 y caja 81 - carpeta 629)
- uno a 6 coros (caja 39 - carpeta 265)
- y cinco a 7 coros (caja 38 - carpeta 256, caja 39 - 260, caja 41 - carpeta 274, caja 114 - carpeta 1031 y caja 114 - carpeta 1037)

¹⁷ NA: Datos recogidos del Archivo Musical ACC y ordenados por cajas y carpetas.

¹⁸ NA: En ACC queda registrado Havitat con “v”, tal y como fue escrito por Contreras y no Habitat con “b”.

De los datos recogidos se desprende que los misereres a 7 coros son una excepción, y que son las únicas obras que alcanzan tal magnitud en el uso de la combinación policoral en el repertorio del maestro.

De los cinco misereres a 7 coros, uno ya estaba recuperado por Bedmar, citado al inicio del estado de la cuestión, concretamente el miserere caja 114 - carpeta 1031 y que en la publicación de Bedmar se titula como “Miserere a 7 coros - 1709”. Con lo cual quedaban cuatro por recuperar.

Estos cuatro se determinó que fueran nuestro objeto central de estudio para el trabajo:

- “Miserere a 7 coros caja 38 - carpeta 256”,
- “Miserere a 7 coros caja 39 - 260”,
- “Miserere a 7 coros caja 41 - carpeta 274”,
- y “Miserere a 7 coros caja 114 - carpeta 1037”

A su vez, para la toma de consideraciones de edición, así como para análisis comparativo, se tomó como punto de partida el miserere recuperado por Bedmar, como quedará reflejado en el desarrollo del BLOQUE I de la tesis.

3.2 Relativo al BLOQUE II. Proyecto de gestión cultural.

3.2.1. Gestionar música, gestionar cultura.

El segundo bloque de la investigación lo hemos concluido con la presentación de los ejes fundamentales de un proyecto de gestión cultural, para un posible desarrollo posterior, sobre la recuperación patrimonial de una música encuadrada en una realidad de actividad musical de un municipio concreto: Córdoba. Pero antes de ello, convenimos en encuadrar y dar sustento a la necesidad de tal recuperación, y fraguar la base conceptual que la sostendrá ontológicamente.

¿Qué proporciona la gestión del patrimonio más allá de la valoración de determinados bienes para su difusión turística? ¿Y la música, desde el punto de

vista del patrimonio del municipio, es algo que merece la pena recuperar?... Todas estas preguntas han de hallar respuesta en políticas culturales que vayan más allá de los medios y lo que se oferta. Pero, ¿cómo están enmarcadas estas cuestiones?

Si nos atenemos a las políticas culturales en su conjunto, hemos podido observar que prima la administración de los recursos y la dinamización de la industria cultural. Desde el punto de vista patrimonial prevalece la gestión y difusión de determinados bienes culturales debido a su dimensión de reclamo turístico. Y es que, cuando el político ha de “rendir cuentas” sobre su ejercicio, es más fácil ofrecer datos medibles que bien, desde el punto de vista de la gestión cultural -y en ella, la patrimonial-, se quedan en las cuestiones administrativas relativas a la cuantificación de resultados estadísticos (visitas, venta de entradas, ventas...).

Sin embargo, “administrar los recursos” -económicos, humanos, materiales...-, forma parte del conjunto de la acción política, como coordinar y crear espacios de encuentro entre los distintos agentes culturales, encontrar nuevos recursos -iniciativas privadas, mecenazgo, aportaciones extranjeras...-; evaluar -no solo acciones concretas, también procesos en su conjunto, y de forma continua- corregir imperfecciones, potenciar la creación intelectual, artística y científica; divulgar los éxitos... Y, sobre todo, otorgar al ciudadano el papel que siempre ha de ser suyo, el de protagonista y hacedor de la cultura.

El error, hemos observado, consiste en confundir muchas veces, contenido con continente, pues sucede que limitamos la labor de la política a la responsabilidad de administrar, hasta identificar una con la otra. Para un político es una gran tentación tener que rendir cuentas de cómo administra los recursos -presupuestos, balance de gastos, eventos...-. Se necesita una visión de estadista para comprender el impacto de los resultados de una política cultural global en generaciones venideras.

Esta dicotomía, de algún modo, ya impregnó el Marco de Estadísticas Culturales (MEC) de la UNESCO (2009). Inspirados por Throsby (2001)¹⁹, este marco basa su organización en “dominios”, tratando de delimitar y medir las actividades, bienes y servicios culturales entendiendo que éstos engloban también

¹⁹ NA: David Throsby es Profesor de Economía de la Universidad Macquarie en Sydney, Australia

(...) six “cultural characteristics” that are sources of cultural value for an activity or thing. These characteristics include aesthetic value, spiritual (or religious) value, social value (the extent that a thing provides people a sense of connection to others), historical value, symbolic value (the extent that cultural objects act as “repositories and conveyors of meaning”), and authenticity value (from the fact that a work is the “real, original, and unique artwork which it is represented to be”).²⁰ (Throsby, 2001, p.9)

Es decir, valores artísticos, estéticos, simbólicos y espirituales... Aspectos subjetivos basados en las vivencias, la apreciación y el placer que derivan de ellos.

Pero, más allá de su espíritu, las mediciones por definición, se refieren a lo que puede cuantificarse, y en este caso, confluye contemplar la dimensión económica y social de la cultura.

Para la dimensión económica se tienen en cuenta como criterio de unificación, las clasificaciones internacionales de sectores económicos de la cultura e industrias asociadas (El cuadro de códigos internacionales de clasificación están recogidos en el punto 5 del MEC, 2017),

Clasificación Central de Productos (CPC) para la identificación de productos y actividades culturales productivas, la Clasificación Industrial Uniforme de todas las Actividades Económicas (CIIU), el Sistema Armonizado (SA) y EBOPS para la medición del comercio cultural internacional y la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones (CIOU) para la medición del Empleo Cultural. (UNESCO, 2009).

Para la medición de la dimensión social se realizan estadísticas sobre la participación cultural y mediciones sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial, el cual cuenta con un protocolo de estadísticas y mediciones para el reconocimiento de tal distinción.

²⁰ TA: (...) seis “características culturales” que son fuentes de valor cultural para una actividad o cosa. Estas características incluyen valor estético, valor espiritual (o religioso), valor social (la medida en que una cosa proporciona a las personas un sentido de conexión con otras), valor histórico, valor simbólico (la medida en que los objetos culturales actúan como repositorios y transmisores de significado). Y valor de autenticidad (por el hecho de que una obra es el “arte real, original y único que se representa tal cual es”).

¿Y en nuestro país?

Observamos que la visión de la cultura en España está aún más acotada a parámetros económicos. Si nos remitimos, por ejemplo, al Anuario de Estadísticas Culturales (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017) -donde se recogen, *“los resultados estadísticos más relevantes del ámbito cultural”*- podemos probar que la recogida de datos hacen referencia al empleo cultural, a empresas culturales, a financiación y gasto público en cultura, al gasto cultural (en datos de consumo) de los hogares, la propiedad intelectual, al comercio exterior de bienes u servicios culturales, al turismo cultural, hábitos y prácticas culturales, al patrimonio, a los museos y colecciones museográficas, archivos y bibliotecas, a la actividad literaria, artes escénicas, musicales y audiovisuales... Y por último, en la cuenta satélite de la cultura se recogen las aportaciones en términos macroeconómicos que estas actividades y sus derivados generan como el VAB (Valor Añadido Bruto) y el PIB (Producto Interior Bruto).

Comprobamos, por tanto, que las estadísticas recogían aspectos que materialmente sí pueden contabilizarse: Número de películas realizadas en un año, número de discos grabados y vendidos, libros... Museos, fundaciones, instituciones educativas... Participación de la ciudadanía en eventos, en actividades educativas y culturales, asociaciones... Los vínculos y las sinergias que se establecen entre cultura, ocio, entretenimiento, comunicación e información; pues se nutren de los mismos servicios, comparten espacios, mismas tecnologías e industrias a veces paralelas, a veces convergentes: artes gráficas y servicios relacionados con las mismas, fábricas de productos electrónicos de consumo, de soportes magnéticos y ópticos; tiendas de instrumentos musicales, de equipos de audio y vídeo, de libros, periódicos y artículos de papelería; empresas relacionadas con actividades editoriales, cinematográficas, vídeo y de programas de televisión, grabación de sonido y edición musical; montaje de espectáculos, de conferencias...

Obviamente, estas estadísticas suponen herramientas básicas para los profesionales de la gestión cultural, para evaluar el tejido social donde se ejercerá la acción de la gestión: su nivel de alfabetización, de actividad intelectual e iniciativas populares; centros de interés, creencias religiosas y diferencias raciales de la mayoría y minorías; grado de interacción de escuelas en la sociedad, cantidad y

campo de acción de otros agentes culturales privados o públicos -museos, fundaciones, salas de conciertos, centros de investigación científica...-, etc. les ayuda a calcular, comprender y desentrañar qué grado de deficiencias y potencialidades reales tiene el grupo social objeto de la gestión, para elegir así, el conjunto de políticas y estrategias más idóneas a adoptar.

Es, no obstante, una visión parcial, en la que no se recoge por ejemplo, parte de la actividad no profesional, la que careció de subvención, la que no queda recogida en taquillas, o inscripciones en escuelas municipales y conservatorios, por ejemplo. Tampoco quedan reflejadas las relaciones entre instituciones educativas o religiosas, fundaciones, etc, donde se activen diálogos intelectuales, científicos, espirituales y filosóficos o éticos. Estos son solo unos ejemplos.

Así mismo, hemos observado que el concepto de cultura queda desdibujado en su cotidianidad lingüística. La falta de un antónimo claro complica la delimitación de su uso y su concreción desde el punto de la gestión profesionalizada. Por ello, desde la perspectiva de esta investigación se ha abordado esta cuestión desde una dimensión ética, ahondando en la línea de gestión cultural auspiciada por las convenciones de derechos y políticas culturales de la Organización de las Naciones Unidas, la Unesco y la Agenda 21 Europea entre otras fuentes.

Ahondando en la visión parcial de la gestión, en la investigación nos hemos topado con la exclusión fáctica de la Educación como indicador directo de la cultura de los individuos y la sociedad. Pues a excepción de recogida de datos tipo “tasas de inscripción en programas de educación cultural”; que son, por otro lado, indicadores útiles de cómo los diferentes aspectos de la cultura, son cubiertos por los colegios y la educación secundaria.

Como investigadores creemos que la educación es algo más que un eje transversal. Ninguna estadística recoge, al menos en España, qué perfiles vocacionales existen en los estudiantes, qué grado de interés existe por seguir aprendiendo y cultivándose en la sociedad, qué grado de conocimiento de implicación en los procesos de culturización a todos los niveles existen en los individuos y la sociedad, qué grado de implicación tienen en los procesos (relativos a la organización, incentivación, creación) para “su” cultura, etc.

Este aspecto por tanto, se determinó también que fuera objeto de estudio y análisis el desarrollo de un concepto cultural con proyección de valores éticos basados en el desarrollo sostenible de la sociedad, y que ha sido recogido en la tesis.

3.2.2. La recuperación patrimonial: la recuperación de la comunicabilidad en el arte. Cuantificar lo intangible.

La reflexión anterior no es baladí, pues este trabajo -y otros muchos de investigación patrimonial- no se conciben si no es dentro del ámbito de la Educación, en tanto en cuanto provienen y se estimulan desde el ámbito de la investigación universitaria, recogidos en sus planes de estudios y programas de másteres y doctorados.

Pero, a nadie se le ocurriría no concebir ni este estudio, ni otros muchos, fuera de la acción ni de la actividad cultural, aunque sus resultados o procesos queden excluidos de estadísticas o procesos medibles.

Conviene poner el foco en el problema de analizar la cultura como concepto global, ya que determinados aspectos subyacentes de él -quizás los más importantes- no son cuantificables. Porque ¿cómo mides aspectos inmateriales como la espiritualidad de una sociedad, el fluir general de sus afectos (que tantísimo influyen en las normas que rigen la conciencia individual, grupal y la convivencia); aspectos multiculturales en constante movimiento, la autoconfianza social en sus capacidades intelectuales y morales, etc?

En la investigación patrimonial, su recuperación, su re-descubrimiento, su catalogación, etc. convergen todos estos aspectos.

La policoralidad dejó de ser una actividad viva...

Un trabajo como en el que aquí se propone, busca restaurar en materia de la cognición musical, un repertorio que “es de todos” y que ha quedado olvidado, para devolverle al espacio del intercambio de conocimientos, la divulgación y la educación. Y es que entender la naturaleza heterogénea de la cultura nos advierte de la multiplicidad de rostros y agentes que intervienen en su proceso, tantos como individuos conviven en la sociedad, tantos como grupos sociales y sus respectivas organizaciones y representantes comparten un mismo campo de acción.

Para ello, la “*Convención del Patrimonio Mundial*” (ONU, 2005), nos ha servido de marco e inspiración en el transcurso de la investigación. ¿Recuperar el patrimonio musical de un maestro de capilla que falleció hará unos 260 años? Pues sí. ¿Por qué? Pues porque “*La pérdida de uno de los bienes más preciados, como resultado de su degradación o desaparición, constituye un empobrecimiento del patrimonio de todos los pueblos del mundo*” (ONU, 2005, I.B, punto 4, p. 34)

No hemos perseguido con este trabajo el reconocimiento por parte de la ONU de la obra de Contreras como Patrimonio Cultural. Pero ha sido concebido con la convicción de que tal consideración viene dada *per se*, donde dicha obra es parte del extenso y rico patrimonio musical del municipio de Córdoba -por ende, de todos-, por el cual debemos trabajar, para su protección y su revalorización descubriendo en él un material de gran valor; inspirándonos así en el espíritu que emana de la Convención.

La *Convención* tiene por objeto identificar, proteger, conservar, revalorizar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural de Valor Universal Excepcional. (ONU, 2005, I.B, punto 7, p. 34)

Cómo exportar el “patrimonio del municipio” al conjunto global de la sociedad, en un complejo entramado de redes y fronteras administrativas que tratan de garantizar los derechos, obligaciones y recursos de cada uno de los intereses individuales y grupales, será un fin mismo de la investigación. La divulgación por lo tanto, será uno de los ejes fundamentales de la gestión.

Sobre la divulgación de los misereres de Contreras y de la policoralidad catedralicia, conviene resaltar que ha sido enmarcada y enfocada, en y hacia una sociedad contemporánea, con sus relaciones y conflictos.

Esta sociedad no es lineal en en el espacio-tiempo como antaño. Ya no nos identificamos ni relacionamos directa y físicamente en exclusiva con nuestro entorno más inmediato (familia, pueblo, ciudad, nación...), pues las fronteras se han diluido. Por lo que, la cultura, está cada vez más libre de dueño y al alcance de todo el mundo; una cultura mundializada sustentada en la facilidad de comunicación e información, especialmente por internet; y en el libre tránsito de individuos de cualquier parte del mundo con su propia “maleta cultural”...

Ahí, en tal plano, finalmente habrán de situarse los resultados que arrojen nuestras investigaciones: en el flujo de la información.

Por lo tanto, la cuestión de la comunicabilidad y el arte -o del arte- y sus aspectos colaterales han aflorado al enfocar el estado de esta cuestión patrimonial.

En este aspecto se ha observado un interés creciente en el estudio del arte y la comunicación como los de Aburto (2009), *“Arte y Comunicación. El objeto en el transobjeto”*, Romeu (2007) *“Arte y comunicación. Apuntes para una reflexión sobre la comunicación artística”* o las reflexiones anteriores -segunda mitad del s. XX-, recogidas por Formaggio (1953), *“L’arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistic”*.

En el transcurso de la investigación hemos detectado la necesidad de profundizar en la reflexión filosófica de si el arte puede definirse o no como acto comunicativo, habiéndose integrado como un objeto de estudio colateral de la investigación.

Finamente, este enfoque filosófico y la dimensión ética de la cultura han sido los pilares en los que hemos sustentado las líneas generales del proyecto cultural para la recuperación de la policoralidad catedralicia de Córdoba con los epítomes de los misereres de Contreras como referentes.

3.2.3 Modelos de gestión cultural.

Nuestro proyecto ha sido enmarcado y sustentado en modelos contrastados, consideración obligada desde el punto de vista investigador.

Así, como base de inspiración inicial se encuentra el *“Plan de Desarrollo Cultural 2011-2020 de la ciudad de Medellín”* (Alcaldía de Medellín, 2001): un plan local que desde las personas, sus procesos y dinámicas culturales como elementos de cohesión social de la región; que aspira al desarrollo sostenible de la ciudad, promocionando su diversidad cultural, los derechos culturales, la inclusión social y cultural y la comprensión de una creatividad en la que se involucran las bellas artes, la ciencia, la tecnología y la innovación.

No hemos pretendido acometer la dimensión global del “*Plan de Desarrollo Cultural de Medellín*”, pero sí establecer un modelo de gestión cultural para Córdoba que nos vaya aproximando en un futuro más ambicioso a dicho plan.

También se encuentran como modelos de inspiración el concepto de feria de FiraTàrrega²¹ o CINARS²²:

Fundada en 1981, FiraTàrrega es un gran escaparate de cuatro días de la actualidad escénica, con interés especial en las artes de calle, en los espectáculos visuales y en los no-convencionales. Además impulsan la participación de los artistas en proyectos transnacionales de creación a través de las redes, los festivales o los proyectos europeos con los que colaboran.

Por su parte, CINARS organiza cada dos años, desde 1984 en Montreal, durante una semana, más de un centenar de espectáculos de Quebec, resto de Canadá y en el extranjero. Además CINARS ha proyectado su presencia en el exterior gracias actuaciones de cooperación en los mercados internacionales (*Québec On Stage*²³) y la organización de escaparates en el extranjero en el contexto de los mercados internacionales. Entre las operaciones más significativas, CINARS coordina cada año un escaparate en Nueva York como parte de la APAP -The Association of Performing Arts Presenters²⁴-.

3.2.4. Un proyecto para la recuperación de la policoralidad en la catedral de Córdoba a partir de los misereres de Contreras: “Córdoba policoral y caleidoscópica”.

Ya con la fundamentación de la base conceptual para la elaboración de un proyecto de gestión cultural profesionalizada, nos hemos servido de la guía del libro “*Diseño y evaluación de proyectos culturales*” de David Roselló Cerezuela (2004), que es un referente en la materia.

²¹ web oficial de FiraTàrrega: <https://www.firatarrega.cat/>

²² web oficial de CINARS: <https://cinars.org/cinars>

²³ Québec On Stage: <https://cinars.org/en/cinars/quebec-on-stage>

²⁴ APAP: <https://nprweb.org/partners/profiles/national-relationships/apap/>

Hemos seguido el esquema de proyecto que él plantea, dejándonos a un lado los aspectos que en su concreción y desarrollo solo se justifican si el proyecto confirmara su implementación a posteriori, como los detalles relativos a la entidad gestora, económicos o de financiación, factores jurídicos, estructura organizativa...

Así pues, por coherencia con la tipología atada a la investigación, nos hemos centrado en una propuesta sobre las líneas maestras del proyecto y su planificación: finalidades, destinatarios, objetivos, contenido, estrategias, evaluación...

3.3. Relativos al BLOQUE III. Composición musical de un miserere a ocho coros para la Catedral de Córdoba desde el *Sincretismo Evolutivo*.

3.3.1. Marco teórico acerca de las cualidades el sonido.

Desde que se comienzan los estudios musicales, se enseñan las cualidades del sonido: Altura, intensidad, timbre y duración. Estas cualidades se explican desde la acústica, como especialidad científica referida al conocimiento y estudio del comportamiento de la realidad sonora.

Así, hay cualidades que responden a distintos parámetros dependientes del movimiento vibratorio o de la onda sonora misma: la altura del sonido viene determinada por la frecuencia (número de vibraciones en la unidad de tiempo), la intensidad por la amplitud de la onda, y el timbre, definido por la forma de onda, resultante de la superposición de varios movimientos vibratorios.

En el caso de la duración del sonido, se trata de una cualidad que no depende directamente de la realidad de la onda, sino al tiempo que se mantienen las vibraciones que la producen.

Además de estas cualidades básicas, las reflexiones contemporáneas sobre el comportamiento sonoro, hablan de una cualidad referente a la ubicación de la fuente sonora que produce el movimiento vibratorio, llamada la espacialización sonora.

La concepción de esta cualidad viene determinada por la comprensión del comportamiento del oyente en la búsqueda de la fuente sonora en el espacio físico,

e inclusive ha llevado a compositores contemporáneos como Karlheinz Stockhausen²⁵ a explorar los límites de este parámetro, a inventar inclusive recursos para simular la percepción de movimiento de la fuente sonora. Sirva de referencia “Stockhausen and the Serial Shaping of Space” de Miller (2009)

“(…) Stockhausen suggested that such a methodology was necessary to understanding his achievements.

In the dissertation, I develop a method for precisely locating the pathway of movement in spatial music. Then, drawing from the music-theoretic tradition of set theory and transformation theory, and the mathematical field of graph theory, I developed techniques to identify spatial structures and relate them according to mathematical transformations. I then characterized the symmetries that might be present in physical musical space using mathematical groups. Thanks to several computer algorithms I developed, I was able to find ways to calculate the statistical distribution of sounds within a performance space, as well as the speed and density of musical material.²⁶ (p.vi)

Entre las posibilidades espaciales del sonido se encuentra la opción de elegir fuentes estáticas o en movimiento, el estudio específico de la distribución y/o configuración espacial tanto de las fuentes sonoras como de los oyentes; la alteración visual de la percepción de fuente sonora por medio de altavoces, inclusive entrar a valorar el movimiento del sonido mediante efectos producidos con la grabación y la electroacústica integrados con sonido en vivo; orientación cambiante estudiada de la dirección de la onda vibratoria; planteamientos performativos concretos, etc.

²⁵ NA: Karlheinz Stockhausen, compositor, musicólogo, teórico y profesor alemán (1928 - 2007). Ver detalles en http://www.karlheinzstockhausen.org/karlheinz_stockhausen_short_biography_english.htm

²⁶ TA: “(…) Stockhausen sugirió que tal metodología era necesaria para comprender sus logros.

En la disertación, desarrolló un método para ubicar con precisión la vía de movimiento en la música espacial. Luego, partiendo de la tradición teórico-musical de la teoría de conjuntos y la teoría de la transformación y el campo matemático de la teoría de grafos, desarrollé técnicas para identificar estructuras espaciales y relacionarlas de acuerdo con las transformaciones matemáticas. Luego caractericé las simetrías que podrían estar presentes en el espacio musical físico usando grupos matemáticos. Gracias a varios algoritmos informáticos que desarrollé, pude encontrar formas de calcular la distribución estadística de los sonidos dentro de un espacio de interpretación, así como la velocidad y la densidad del material musical.

Somos muchos quienes de una otra forma hemos querido influir en estos aspectos paramétricos en la concepción de nuestras composiciones, dando instrucciones precisas al respecto, como en el madrigal *Athena's soldier* para 8 voces:

At the full score the positions for the voices are marked (**P. 1, P. 2, P. 3...**). The marks make reference to the schema pictured below. The schema represents the positions of each performer on stage and the orientation he or she should take towards the audience.(...)

The pictured schemes place the audience at the front, however a second option would be that the audience surrounds the performer in concentric-like circles.

(...) The work is written for acoustic or amplified performance without voice modification.

In the case you should choose to amplify the performance, when technical resources are available, eight channels should be used. Those would correspond to the eight voices on stage. In this case the acoustic would slightly differ from the previous two explained, as it would correspond to eight speakers around the audience. Movements on stage may be mimicked with the aid of a mixing pan to imitate the positions represented by the previous schema. (Ruiz-Molina, 2017, p. 3)²⁷

Sin embargo existe una cualidad que no está abordada como tal, siendo esencial para entender cualquier aspecto metalingüístico de la música: La combinabilidad del sonido.

²⁷ TA: A lo largo de la obra, las posiciones de las voces están marcadas (P. 1, P. 2, P. 3 ...). Las marcas hacen referencia al esquema que se muestra a continuación. El esquema representa las posiciones de cada intérprete en el escenario y la orientación que debe tomar hacia el público. (...)

Los esquemas ilustrados colocan al público en el frente, sin embargo, una segunda opción sería que el público rodee al artista en círculos concéntricos.

(...) El trabajo está escrito para una interpretación con o sin amplificado sin modificación de voz.

En el caso de que opte por amplificar la interpretación, cuando haya recursos técnicos disponibles, se deben usar ocho canales. Esos corresponderían a las ocho voces en el escenario. En este caso, la acústica diferiría ligeramente de lo anteriormente explicado, situando ocho altavoces alrededor de la audiencia. Los movimientos en el escenario pueden imitarse con la ayuda de una mesa de mezclas para imitar las posiciones representadas por el esquema anterior”

Se trata de una cualidad inherente a la condición del sonido. Y es una cualidad poliédrica, ya que el sonido es combinable entre sí, así como son combinables sus cualidades por separado o en su conjunto.

Por lo tanto, viene afectada por la realidad de las ondas susceptibles de ser combinadas, así como de la duración, la ubicación, de los parámetros que consideremos para ser sumados al generar un aspecto lingüístico musical concreto: melodía, ritmo, armonía, texturas tímbricas,... y superposiciones de estructuras: contrapunto, polirritmos, politonalidad, combinación de conjuntos tímbricos diferenciados...

Así pues, sin la combinabilidad sonora, no se comprende la evolución del lenguaje musical, siendo su estudio y especulación tareas casi obsesivas del compositor.

Y en lo que a este trabajo atañe, ni que decir tiene que, tanto el concepto de espacialidad sonora como el de la combinabilidad son parámetros, no solo muy interesantes, sino intrínsecos desde la perspectiva de la configuración, creación, consideración e interpretación de las obras policorales o poliorquestales.

¿Y su resultado? Pues vital para el espacio sonoro que desde la subjetividad como oyentes podamos percibir: sonidos que suben, bajan, se expanden, rebotan... hasta configurar el espacio imaginado multidimensional que recreamos en nuestra mente.

Este marco teórico ha resultado vital para la proyección de nuestro último objeto de estudio: la composición de un miserere a 8 coros²⁸ para la Catedral de Córdoba con las conclusiones extraídas del análisis de los misereres de A. de Contreras y con la perspectiva del *Sincretismo Evolutivo*.

3.3.2. Relativo al *Sincretismo Evolutivo*.

Hilando con el punto anterior, el estudio de los procesos combinatorios y las razones conceptuales que los promueven son inherentes al oficio del compositor. La búsqueda de un camino nuevo de combinatoria no explorado, en la búsqueda de la genuinidad creadora, es nuestro “santo grial”.

²⁸ NA: En el desarrollo del bloque III se explica el por qué hemos decidido una combinación de 8 coros y no 7.

Esa fue la fuerza natural que condujo a la teorización del *Sincretismo Evolutivo* por parte del autor del presente trabajo; que si bien se fue gestando con los años, fue por primera formulada en la obra “*Templos*” para ensemble en 2011:

A este fenómeno o proceso le denomino *Sincretismo Evolutivo* pues su fuerza creadora nos empuja o ha de empujarnos hacia delante; siendo el ojo individual de cada uno el que añada un nuevo enfoque, pues ahí residirá lo “original” en cada nueva obra creada. (Ruiz_Molina, 2017)

Hemos considerado ahondar previamente en el Bloque III sobre este concepto compositivo, su fundamentación y desarrollo, incluyendo ejemplos concretos.

Con ello hemos querido demostrar que al investigar la policoralidad de Contreras, no sólo podemos aportar un enfoque de valor musical, artístico y patrimonial. Su conocimiento es de gran valor para la praxis compositiva, dotándonos de herramientas teóricas.

Y yendo un paso más allá, la investigación justifica una ejemplificación para demostrar que de forma proyectiva y empírica, los conceptos del maestro de capilla pueden volver a la vida desde la contemporaneidad. Pues no hay mayor recuperación que la reinserción en los hábitos y costumbres de aquellos usos y tradiciones que, no cayendo en el olvido, pueden y deben evolucionar. ¿Pero, cómo debemos afrontar ese reto?

Debemos distinguir entre la recuperación de una forma de escribir música y la recuperación de un concepto de composición. Es decir, entre la forma de escribir a la manera de Contreras, o escribir bajo parámetros amplios como los que inducían a hacer música policoral al maestro.

Desde la perspectiva de este trabajo hemos descartado la primera opción. No porque consideremos “mal” escribir música como lo hacía Contreras, si hemos llegado hasta aquí es porque consideramos probada su valía. Descartamos entonces, escribir como lo haría el maestro porque ese lenguaje musical, desde el punto de vista idiomático, cayó en desuso por la vigencia de otros.

Pero que no utilicemos sus herramientas lingüísticas (tonalidades, armonía, etc) no quiere decir que los efectos y los parámetros en los que se movía, inclusive su

consideración litúrgica y espacial, no puedan ser restituidos. Este es el aspecto que más nos interesa.

Que no utilicemos el griego antiguo como lengua, no quiere decir que no podamos hacer retórica con el mismo fin de deleitar o conmover en la manera que esta fue concebida en la Grecia helénica.

Por lo tanto, el *Sincretismo Evolutivo* no es más que una vía, no la única, para vivificar los preceptos que Contreras utilizó para crear su música policoral sin escribir exactamente como él.

4. OBJETIVOS

4.1 Objetivos generales.

Relativos a las consideraciones previas para abordar una tesis posterior cimentada en el estudio en profundidad de obras concretas A. de Contreras, su dimensión y técnica, se acometen aquí los siguientes objetivos generales:

- A. Delimitar el objeto de estudio en los misereres a siete coros bajo la consideración de estudios y constataciones historiográficas.
- B. Abordar el estudio del por qué y el cómo hemos de afrontar su recuperación y la conservación de un patrimonio musical.
- C. Reflexionar sobre los aspectos concretos en los que basar la restauración musical.

4.2 Taxonomía de los objetivos.

Con la finalidad de abordar y agrupar los objetivos concretos del trabajo, hemos adoptado por jerarquizarlos en objetivos documentales y objetivos relacionales o sintéticos.

4.2.1. Objetivos documentales específicos.

- a. Hallar bibliografía y documentación sobre A. de Contreras (vida y obra) que forme parte de estudios anteriores.
- b. Hallar documentación paralela sobre la figura del maestro de capilla en las catedrales, la vida musical en la catedral de Córdoba y estudios similares sobre otros maestros de capilla.
- c. Analizar reflexiones sobre la recuperación de patrimonio musical ya existentes.
- d. Analizar obras de características similares que ya hayan sido reeditadas para servirme de técnicas y consideraciones por otros empleadas o tenidos en cuenta, o para hallar respuestas nuevas a planteamientos comunes.
- e. Recuperar y reeditar los misereres a 7 coros existentes en el Archivo de la Catedral de A. de Contreras que constan en el Archivo Musical catedralicio sin restaurar.

4.2.2. Objetivos relacionales y sintéticos específicos.

- a. Fundamentar la necesidad de investigar el objeto de estudio de la tesis.
- b. Argumentar y sistematizar los parámetros en los que versará la restauración patrimonial de los misereres a 7 coros de Agustín de Contreras en la tesis:
 - Restauración gráfica - edición musical
 - Recuperación de contexto - uso en el marco litúrgico
 - Vivificación de la obra previo análisis de parámetros espaciales, acústicos, organológicos, temperamento...
- c. Restaurar los misereres a 7 coros bajo los parámetros planteados en este trabajo.
- d. Abordar la restauración performativa de dicha obra y su grabación.

- e. Plantear de forma proyectiva planes estratégicos en el marco de una gestión cultural profesionalizada, la revivificación de este tipo de repertorio en la catedral y el municipio de Córdoba
- f. Exponer los pilares, y ejemplificar cómo trasladar los conceptos compositivos de la policoralidad a la creación contemporánea bajo los preceptos del *Sincretismo Evolutivo*

5. METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO UTILIZADO PARA LA CONSECUCIÓN DE LOS OBJETIVOS

Para la consecución de los objetivos, clasificados y jerarquizados en el punto anterior, se seguirán los siguientes pasos metodológicos, sustentando así la investigación:

a. Paso Exploratorio:

El trabajo iniciaremos siguiendo una investigación Exploratoria en la búsqueda de las obras concretas de A. de Contreras no recuperadas y que justificarán el objeto de estudio final de la tesis.

Así mismo buscaremos los elementos y la base conceptual para fundamentar la gestión cultural y patrimonial de los misereres.

b. Paso Documental:

El segundo plano realizaremos una investigación Documental de las fuentes en los enfoques directos del objeto de estudio, y en los colaterales (recuperación musical, patrimonio, aspectos musicológicos, conceptualización de la cultura, filosofía del arte...) que pudieran servir de acotación del objeto final de estudio y en la argumentación de las decisiones a consideración al abordar la tesis.

c. Paso Comparativo:

Para afrontar el trabajo de restauración propiamente dicho de los misereres a siete coros aplicaremos una investigación Comparativa entre los misereres recuperados

en este trabajo con el restaurado por Bedmar y con las publicaciones del miserere de Allegri, con el objetivo de que las conclusiones alcanzadas sirvieran para la toma de decisiones sobre la edición de las partituras de los misereres recuperados, así como para el proceso compositivo del miserere de nueva creación.

d. Paso Explicativo:

El objeto del paso anterior serviría para sustentar la perspectiva Explicativa de las decisiones abordadas en el desarrollo de la tesis, empezando por la decisión de acometer la restauración de los misereres a siete coros -ya presentado en el estado de la cuestión-.

Se presentarán también en este trabajo qué principios o leyes han regido en los argumentos de restauración patrimonial.

e. Paso Proyectivo:

Dicho paso Explicativo llevará a abordar una metodología Proyectiva con dos caminos:

- I. Proponer una posible línea de trabajo profesional de gestión cultural par la revivificación de este tipo de repertorio desde el municipio y la catedral de Córdoba.
- II. Plantear una línea de trabajo futura sobre la que versar la vuelta a la vida desde la contemporaneidad compositiva los conceptos creativos estudiados. Es decir, establecer los principios en los en poder basar nuevas composiciones musicales de carácter policoral, especialmente en contextos similares a los estudiados: música litúrgica, policoral, diseñados para espacios como los de la catedral de Córdoba bajo el prisma del *Sincretismo Evolutivo*

f. Paso Restitutivo:

Nos referimos en este paso al cuerpo principal de la tesis: la recuperación propiamente dicha de los misereres de A. de Contreras en su fase de reedición gráfica (edición de partitura).

g. Paso Performativo:

Una línea de trabajo que se desarrollará después en la tesis es la Investigación Performativa e interpretativa de los misereres. Tanto la recreación en directo (en concierto), como su registro fonográfico. Para ello investigaremos todos los aspectos musicológicos (espacio, organológico, acústico, contextual, textual, dinámico...) para lograr el mejor resultado.

h. Paso Interactivo:

Obviamente, hemos perseguido con este trabajo contribuir a modificar el estado actual de la música policoral en su conjunto, y la de A. de Contreras en particular; realizando una investigación Interactiva conducente a relanzar dicho repertorio extrayéndolo del “ostracismo”. Para ello, las fases exploratorias y explicativas sirven para establecer tanto el estado actual de la cuestión como el marco en el que establecer el cómo proponer un cambio de dicha situación: la vuelta a la “vida” de este repertorio y sus preceptos.

i. Paso Confirmatorio:

La recreación de los elementos compositivos desde la perspectiva de la contemporaneidad, requiere una investigación Confirmatoria, donde desde la ejemplificación se verifique empíricamente que puede establecerse un camino nuevo en la composición policoral a partir de los preceptos del *Sincretismo Evolutivo*. El trabajo concluirá con la presentación de un miserere a ocho coros instrumentos de creación nueva compuesta y editada ex profeso, en el marco de la tesis, para la catedral de Córdoba.

j. Paso Divulgativo:

Conforme la investigación se ha ido desarrollando se han ido publicando aspectos de los mismos, en concreto:

- En relación al Bloque I de este trabajo, sobre el desarrollo de la restauración de los misereres a siete coros de A. de Contreras se ha realizado un artículo

con el título *Proceso de restauración de los misereres a siete coros de A. de Contreras (1678-1754) para la Catedral de Córdoba*. Ha término de la tesis está pendiente de revisión por pares.

Las partituras generales con la restauración de los misereres han sido aceptadas para su publicación por Da Vinci Edition en Diciembre de 2019.

- Sobre lo investigado para el segundo bloque han sido publicados dos artículos:
 - *Cultura y Discultura: realidades contrarias. Conceptos antagónicos*. Revista AV Notas, nº3, Jaén 2017 p. 43. ISSN: 2529-8577
 - *El arte definido como acto comunicativo*. Revista AV Notas, nº6, Jaén 2018 p. 111. ISSN: 2529-8577

Además el proyecto presentado en el segundo Bloque de gestión cultural va a ser propuesto al cabildo y ayuntamiento para su posible implementación.

- Sobre el Bloque III se ha realizado un artículo titulado "El *Sincretismo Evolutivo* y su aplicación en la composición del "Miserere a 8 coros e instrumentos" para la catedral de Córdoba". Este artículo ha sido enviado a la revista AV Notas y ha sido aprobado para su publicación en Diciembre de 2019.

Las partitura "Miserere a 8 coros e instrumentos" ha sido aceptada para su publicación por Da Vinci Edition en Diciembre de 2019.

Por último, a término de la defensa de la tesis se va a proceder a la propuesta concreta para llevar a cabo los reestrenos de los misereres a siete coros de A. de Contreras y del estreno absoluto del miserere del bloque III en la catedral de Córdoba, así como la grabación de todos ellos.

6. BLOQUE I. LOS MISERERES DE A. DE CONTRERAS.

6.1. Cuestiones previas relativas a la recuperación musicológica.

Pudiera parecer que la realidad que compete a la restauración del patrimonio musical corresponde exclusivamente al musicólogo. Y a su vez, que esta es una realidad ajena a la realidad o perspectiva del gestor cultural; o, en el mejor de los casos, opinar que son labores paralelas no complementarias.

Es obligado encarar el prisma de la musicología en este trabajo, en tanto en cuanto, sus herramientas de estudio científico de investigación en la materia musical, en aspectos concretos como el fenómeno físico acústico, psicológico, estético, histórico... enfoques de complemento cuando hemos abordado este punto relativo a la recuperación concreta de los misereres a 7 coros de Contreras.

Hemos tenido en cuenta que, sin olvidar que los aspectos culturales concretizados en una obra musical son objeto de estudio del musicólogo -luego el puente con la gestión cultural ya viene trazado-, su prisma para la restauración resalta su valor teórico, académico, pedagógico y discursivo, antes de abordar aspectos posteriores como la difusión y divulgación.

La musicología es por tanto una actividad investigadora, normativa, docente, musical y sociocultural. De ahí, que ambas realidades estén íntimamente conectadas, pues desde el ámbito musical, desde la profesión musicológica se ejerce de agente y de gestor cultural, pues es posible afirmar que la razón de ser de un musicólogo es divulgar y compartir cognición musical.

Hay que tener en cuenta que la música es un elemento imposible de desligar de la liturgia catedralicia, que encuentra en la música un patrimonio musical de incalculable valor, integrado a su vez en el patrimonio artístico del monumento. Un legado gestionado y custodiado por la Capilla de la Música dirigida por el maestro de Capilla y como que recogido en “<https://mezquita-catedraldecordoba.es/>” (2019)²⁹

En la actualidad, se custodia un conjunto importante de libros corales, auténticas joyas musicales que siguen la tradición melódica del

²⁹ NA: Referencia directa al patrimonio musical de la Mezquita - Catedral, a la cual se alude en su web oficial. recuperado de <https://mezquita-catedraldecordoba.es/musica/>

repertorio gregoriano y que cuentan con exquisitas miniaturas policromadas (...) La primitiva reglamentación -de la Capilla Musical - se muestra en los Estatutos de la Sancta Yglesia Cathedral de Córdoba, de 1577. De todos modos, previamente, el obispo Rojas y Sandoval inicia su institucionalización como cuerpo profesional. Desde estos momentos la Capilla Musical se presenta como un ente organizado bajo la dirección del maestro de Capilla, máxima autoridad en materia musical que se encarga, entre otras labores, de ejercer su dirección, impartir enseñanza y componer obras nuevas.

6.1.1. El salmo 50.

El salmo 50 es comúnmente conocido como miserere. Es un canto que manifiesta arrepentimiento rogando el perdón y la purificación a Dios. Está asociado principalmente a la Semana Santa (Henry, 1911), en la Liturgia para laudes del Jueves Santo y Viernes Santo, momento llamado *Tenebrae* (oscuridad)³⁰, cuando

la iluminación (del templo) dependía mayormente de un gran candelabro triangular de 15 velas llamado tenebrario. El número de velas representaba a los 11 apóstoles fieles tras la traición de Judas Iscariote, a las tres Marías (María Salomé, María Magdalena y María de Cleofás) y a la Virgen María, simbolizada por la vela más destacada de todas.

Las velas se iban apagando sucesivamente según iban transcurriendo los salmos del Oficio. Cuando sólo quedaba una vela encendida se cantaba el salmo 50, y esta vela se escondía tras el altar simbolizando la entrada de Jesús en el sepulcro y la espera de la Iglesia hasta el regreso de la luz en la Vigilia Pascual. (Toro, 2018)

La forma musical del miserere se desarrolló a partir de la salmodia antifonal. Al igual que en otros salmos, la entonación de los versículos se realizaba en alternancia entre dos coros. La entonación de cada versículo seguía un mismo esquema melódico que se repetía, perpetuando la entonación de forma monótona cambiando únicamente el texto según los versículos.

El esquema melódico puede dividirse en dos partes. El *initium* comienza de forma ascendente hasta situarse en la nota *tenor* o dominante con una cadencia

³⁰ NA: del Evangelio de Lucas, 23:44: “y había una oscuridad sobre toda la tierra”

suspensiva a mitad de versículo *-mediatio-*, para proseguir después con la nota dominante y finalizar en la nota *finalis* del modo *-differentiae-*.

Como sucede en el miserere de Allegri, los coros se enriquecieron con la técnica del *falsobordone*. De hecho por la concatenación armónica de los coros y la realización del *falsobordone*, la melodía se simplifica situando el *initium* directamente en la nota *tenor*.

Esta evolución “alternando dos coros de cinco y cuatro voces entre versos de canto llano fue acuñado por Constanzo Festa (c. 1490-1545) en 1514. Posteriormente, el formato fue intentado por Palestrina, Anerio, Nanino, Guerrero y otros, antes de que Allegri compusiera su versión” (Byram-Wigfield, 2007, p.8).

Más adelante, el coro encargado de la entonación de los versículos impares se enriqueció y se transformó alcanzando una autonomía compositiva propia, mientras que en la respuesta del segundo coro -los versículos pares- se seguía con la entonación de la melodía del canto llano original. A dicha evolución responden los misereres de Contreras.

En los misereres de Contreras, el coro de los versículos impares se multiplica, y el coro de los versículos pares queda reducido a la entonación sin armonizar (ni tan siquiera en *falsobordone*), de la melodía gregoriana. Por lo tanto, corresponde la autoría de Contreras la música escrita de los versículos impares, distribuida, en el caso de los misereres recuperados en esta investigación- en 7 coros e instrumentos.

Los textos y la música queda organizada de la siguiente manera:

Coros e instrumentos (Contreras)	Versículos pares - canto llano
1. Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam.	
	2. Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.
3. Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.	
	4. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.

5. Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.	
	6. Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.
7. Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.	
	8. Asperges me hysopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.
9. Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exsultabunt ossa humiliata.	
	10. Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.
11. Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis	
	12. Ne proicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.
13. Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.	
	14. Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.
15. Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: et exsultabit lingua mea iustitiam tuam.	
	16. Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.
17. Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.	
	18. Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicies.
19. Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Ierusalem	
	20a. Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes, et holocausta:
20b. tunc imponent super altare tuum vitulos.	

Tabla 4: Textos y organización del salmo 50

Como se puede observar, el último versículo se divide en dos (nos referimos a ellos como versículo 20a y versículo 20b). En el miserere de Allegri, esos dos últimos versículos eran cantados por los dos coros. Contreras opta por partir en dos el último

versículo, escribiendo la música correspondiente a la segunda parte, y en la que intervienen los 7 coros y los instrumentos.

En referencia a la entonación del canto llano, Contreras no detalla ningún aspecto relativo ni al número de cantantes ni a la melodía. Directamente obvia toda información al respecto, entendiéndose que habría de proceder según la melodía establecida en el cantoral.

6.1.2. Concepto de coro.

Resulta obligado aclarar el concepto de coro, pues por coro solemos referirnos a conjunto de voces diferentes que interpretan una obra musical o al espacio del templo donde los clérigos, en torno al facistol, interpretaban los cantos y rezos litúrgicos.

La RAE (2019) también recoge en su segunda entrada “Conjunto de personas reunidas para cantar, regocijarse, alabar o celebrar algo”. Esta acepción se puede enlazar con la octava y novena: “Conjunto de eclesiásticos o religiosos congregados en el templo para cantar o rezar los divinos oficios. // Rezo y canto de las horas canónicas”. Así también se recoge “a coro”, “hablar a coros” -Hablar alternativamente, sin interrumpirse unos a otros- o “rezar a coros” -Rezar alternativamente, empezando unos y respondiendo otros.

Esta doble dimensión de conjunto y de alternancia queda recogido en el concepto de coro y policoralidad. La alternancia y/o superposición de voces separados -*Cori spezzati*- d Ruffino d'Assisi en Padua (alrededor de 1510-1520) y Adrian Willaert en Venecia (1550) son a quienes se les atribuye las primeras composiciones usando coros independientes siguiendo la estela de los cantos antifonales. (Denis, Carver y Morucci 2014). Desde luego la alternancia entre solo y coro o coros conforma la mayor parte de este tipo de repertorio.

Sin embargo, la dimensión de conjunto referida a coro conviene un matiz. Si observamos los misereres a 7 coros de Contreras encontramos que los coros 1 y 2 hacen referencia a un tiple y a un tenor situados cada uno de ellos en los dos púlpitos. Es decir, una única voz -tiple o tenor- conforma el coro. Y algunos de los coros están integrados por voces e instrumentos, conformando una realidad

conjunta. Esto nos lleva a una definición de coro más compleja referida a la espacialidad:

Un coro es una entidad sonora autónoma en el espacio con ubicuidad propia, con independencia del número de voces -vocales, instrumentales o mixtas- que lo integre.

6.1.3. Un octavo coro.

Como nos referimos en el punto 6.1.2, en los misereres, Contreras prescinde de incluir las partes antifonales cantadas monódicamente en canto llano de los salmos pares en alternancia a las partes de coro. Lo cual no quiere decir que debamos prescindir de dichas partes. Luego, como bien señala Nieto Cumplido en el prólogo del miserere recuperado por Bedmar (Contreras, 2002), estas obras lo son realmente a 8 coros.

Este concepto de octavo coro ha sido desarrollado después en el “Miserere a 8 coros e instrumentos” de nueva creación compuesto al final de la investigación.

6.1.4. Ubicación de los coros.

De una obra policoral podríamos empezar por analizar los elementos escritos en la partitura: cómo están dispuestos y configurados los coros y sus roles, para qué voces están concebidos, sus alturas, la textura y tímbrica vocal (e instrumental si procediera), el juego de dinámicas que se producen, las sensaciones de prolongación y superposición de sonidos y su efecto acústico, etc.

Pero, no suele abordarse de inicio la realidad física, la estructura espacial para el cual fueron concebidos dichos efectos. Sin su conocimiento explícito, soslayaremos aspectos como la confluencia espacio-temporal de los sonidos. Sin comprender su resultado acústico en el entorno no vislumbraremos su efecto sonoro y su repercusión en la psicoacústica de los oyentes, ni la dificultad de montaje performativo o de recuperación fonográfica que quisiéramos afrontar después.

Las composiciones musicales muchas veces encierran misterios que solo se comprenden desde el conocimiento del espacio y el uso para el cual fue concebido. La delicadeza de una obra intimista de cámara se pierde en espacios grandes, y

obras para formaciones grandes son imposible de ser disfrutadas en su magnitud en espacios con mala acústica o simplemente pequeños.

Así mismo, los materiales del entorno, sus dimensiones y configuración afectan definitivamente a la calidad acústica, a la propagación de las ondas, a la pérdida o superposición de determinados armónicos, a la reverberación... Es decir, a todos aquellos aspectos relativos al análisis espectral del sonido.

Pero el entorno también influye en otros aspectos que confieren a la subjetividad de la escucha de determinado repertorio. La mística de una obra religiosa pierde interés vivencial fuera de contexto. El lugar, los colores, la luz, los olores... repercuten notablemente en la apreciación de según qué obras y el poso psicoacústico que genera en el oyente.

Esta realidad es objeto de estudio de la neuropsicología relativas a la respuestas, “(...) guiadas y motivadas por una parte del cerebro, antigua filogenéricamente, llamada sistema límbico, el cual origina señales que componen el estado afectivo del organismo (placer, miedo, ira, expectativa, ansiedad, alivio, etc.)” (Roederer, 1997, p. 20).

No es objeto de este trabajo el realizar un estudio neuropsicológico a partir de la percepción sonora de la música policoral de Contreras, pero no podemos ni debemos soslayar el espacio real para el cual fue creado: el espacio catedralicio.

Más adelante, concretando esta realidad de forma individualizada en cada uno de los misereres de Contreras, vemos que todos ellos responden a un esquema de organización espacial base.

Ahora, para simplificar, vamos a identificar cada lugar asignado a los coros como “ubicación”. En cada una de las ubicaciones sitúa un coro vocal o mixto -con instrumentos-, respondiendo al siguiente orden:

- Ubicación 1: Púlpito
- Ubicación 2: Púlpito (enfrentado)
- Ubicación 3: Altar mayor

- Ubicación 4: Capilla mayor
- Ubicación 5: Sillería
- Ubicación 6: Sillería (enfrentado)
- Ubicación 7: Facistol
- Ubicación 8: Sin especificar (en referencia al “octavo coro”, idea matizada en el punto anterior)

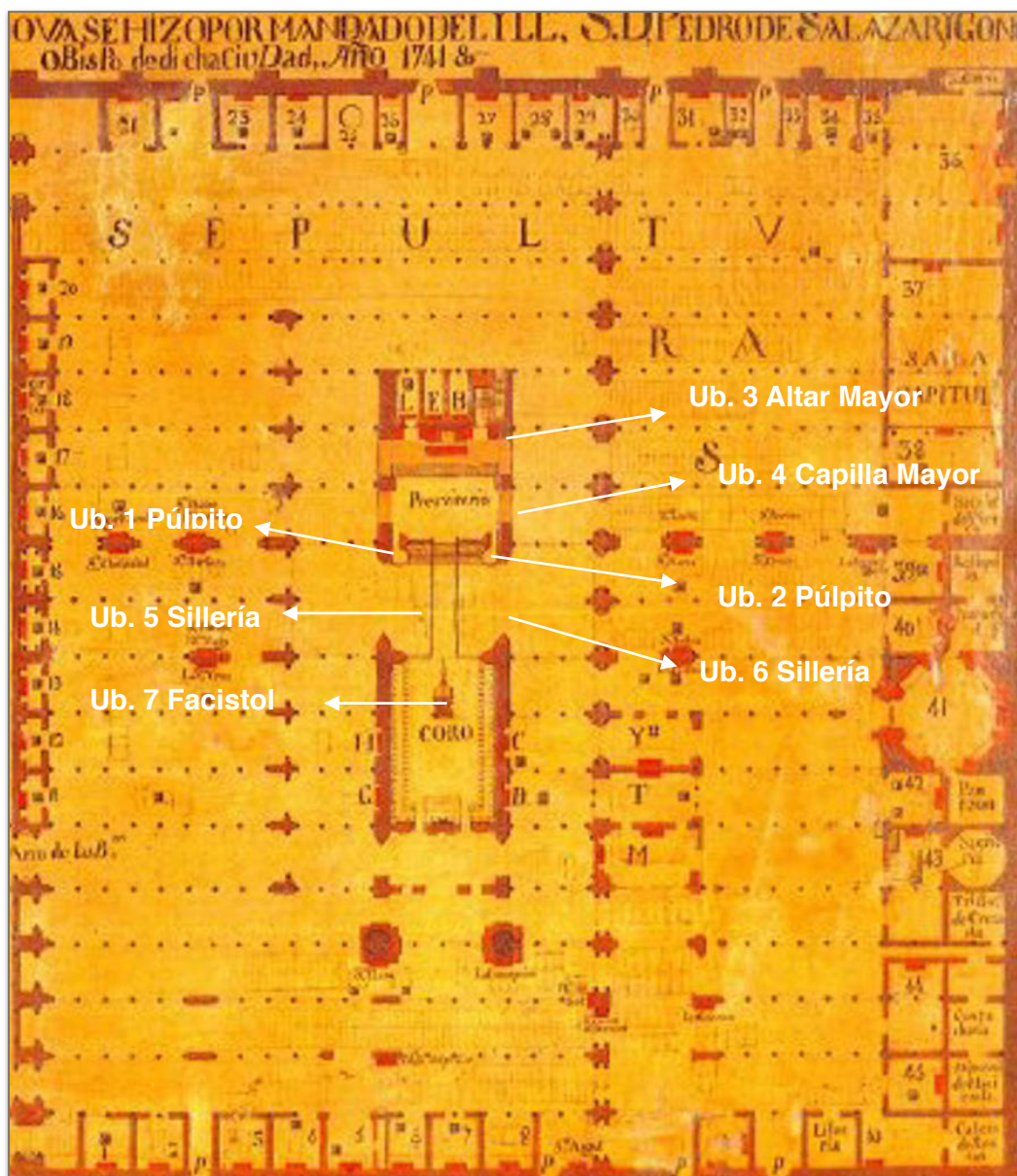


Figura 1: Planta de la mezquita- catedral de Córdoba 1741 ubicación coros

Para comprender mejor la disposición conviene matizar alguna cuestión relativas a algunas ubicaciones.

La ilustración del la Figura 1³¹ corresponde al año 1741, antes de la construcción del actual coro. Debemos señalar por ejemplo que el altar propiamente dicho, en la actualidad no se encuentra en el altar mayor, sino en el Presbiterio de la capilla mayor.



Figura 2: Altar Mayor y Presbiterio en la actualidad³².

Tampoco encontraremos el facistol en un lugar tan adelantado como en la Figura 1, pues el atril dorado con forma de águila de latón se haya en la parte trasera del actual coro, cuya disposición, como queda explicado en el siguiente punto, no pudo ser utilizada por Contreras.

³¹ Planta de la mezquita- catedral de Córdoba y elevación de la torre, realizada al óleo en 1741 para el obispo Pedro Salazar Góngora. Ilustración adquirida para uso en artículos. Contributor: Art Collection 4 / Alamy Stock Photo Image ID: J08A7D File size: 7.2 MB (0.5 MB Compressed download) Dimensions: 2008 x 1245 px | 34 x 21.1 cm | 13.4 x 8.3 inches | 150dpi. Recuperado de <https://www.alamy.com/stock-photo-planta-de-la-mezquita-catedral-de-crdoba-1741-137866609.html>

³² NA: Imagen libre de derechos adquirido en [pinterest.es](https://www.pinterest.es)

Estos detalles habrán de ser tenidos en cuenta cuando se plantee la recreación de las obras en la actualidad. Pero, ¿es posible otra ubicación de los coros?.

6.1.5. Hipótesis sobre otra posible ubicación: El coro de la Catedral de Córdoba.

El Concierto

Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén la música policoral de Juan Manuel de la Puente (1692-1753)” de la Orquesta Barroca de Sevilla, el Coro “Juan Manuel de la Puente”, María Espada, Marta Infante y Jesús García Aréjula y realizado en el marco del XV FeMAUB de 2011, grabado por Canal Sur RTVA, y donde se interpreta “Miserere mei, Deus, salmo a 18 voces en siete coros (1726) (FeMAUB, 2017)

de este maestro de capilla de la Catedral de Jaén, coetáneo a Contreras, nos ha hecho plantearnos la hipótesis de la reubicación de los coros en la sillería del coro de la catedral, para una reinterpretación actual de los misereres.



Figura 3: Captura de vídeo de la plataforma youtube. Miserere de JM de la Puente en el coro de la catedral³³.

³³ NA: Captura de pantalla (FeMAUB, 2017)

Utilizar el coro catedralicio y su sillería a modo de escenario es una opción a valorar. Obviamente, siempre será mejor tener en cuenta la disposición original si se busca recrear la música de Contreras con las ubicaciones primigenias, especialmente si estamos interesados en reproducir también su concepción litúrgica.

Ahora bien, desde un sentido práctico y en una perspectiva de concierto, la opción de utilizar la acústica del coro, e integrar al público dentro y detrás del recinto del coro de espaldas a la capilla mayor a modo de patio de butacas, es una decisión válida. ¿Pero cómo afecta este cambio a la percepción de la obra?

Como hemos expuesto en el Bloque II de este trabajo, nuestra labor de recuperación patrimonial de una obra musical ha de enfocarse en el marco de la definición del arte como acto comunicativo. Toda experiencia estético - artística sobrepasa lo perceptivo, y la percepción -y en especial la percepción musical- es una realidad compleja que se nutre o se ve interferida por muchos factores. La codificación del discurso sonoro se ve afectada por nuestras emociones, nuestros recuerdos, psicología, estado fisiológico, conocimientos previos, actitud... y el entorno físico en el que nos encontramos.

No podemos analizar todos los factores que de forma individual se producen en nuestro interior al escuchar esta música, que en tal caso supondría un trabajo más propio de la neurociencia y la psicología musical. Sin embargo, sí podemos realizar un análisis del entorno físico estudiándolo como paisaje.

Siguiendo esta línea argumental y esta hipótesis, hemos realizado un análisis paisajístico del coro de la Catedral de Córdoba que nos han servido para arrojar luz sobre la comprensión de cómo se interpretarían los misereres en este supuesto escénico. Sus resultados, además, profundizan y enriquecen el trabajo de recuperación del patrimonio sonoro de este tipo de composiciones y las diversas posibilidades acústicas de la catedral. Entender la configuración del espacio nos sumerge en la comprensión de la acústica, reconstruir cómo los distintos coros que cantaban tal o cual música policoral pueden hallarse dispuestos durante su recreación.



Figura 4: Sillería de la Catedral de Córdoba en la actualidad³⁴.

6.1.6. El coro de la Catedral de Córdoba. Su análisis como escenario.

Pudiera uno pensar que acotar el coro como lugar de descripción escenográfica, podría parecerse a la descripción de un pétalo y no de la flor en su conjunto. Es evidente que el calado del conjunto del crucero, la capilla mayor, los magníficos púlpitos de Juan Miguel Verdiguier, las capillas colindantes y, por supuesto, el resto de la mezquita que la abarca, son de una fuerza escenográfica apabullante. Como lo es la Mezquita-Catedral dentro del conjunto monumental de Córdoba o, ni que decir tiene, el embrujo de la ribera del río Guadalquivir.

Pero, sí, hemos escogido fijarnos en el “pétalo”. El coro tiene todos los elementos, el magnetismo y el caudal de información vivencial suficiente como para que nuestras

³⁴ NA: mezquita-catedraldecordoba.es. (2019). Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba [Web Photo]. Recuperado el 13 de agosto de 2019, de <https://mezquita-catedraldecordoba.es/descubre-el-monumento/obras-maestras/silleria-de-coro/>.

pupilas puedan quedar atrapadas en él únicamente. Sin bien no conviene olvidar dónde, cómo, para qué... fue creado.

El primer aspecto relevante cuando nos situamos delante del coro para recabar suficientes datos para su análisis escenográfico, fue descubrir -paradójicamente- que ninguna de las obras de Contreras pudo estrenarse en el estado actual de este lugar.

Contreras murió, como quedó recogido en el estado de la cuestión, en 1757, año en el que se terminó la actual sillería -última obra del escultor Pedro Duque Cornejo³⁵-, y en años posteriores se finalizaron los detalles que configuran la actual visión del conjunto³⁶. Así que Contreras apenas pudo vislumbrar el conjunto de obras que se iniciaron en torno a 1748 gracias a que José Díez de Recalde³⁷ donara su riqueza al cabildo a su muerte (Díaz, 2015). Pero, vayamos por pasos...

Para la realización del estudio de este antropopaisaje, nos hemos basado en fotografías y vídeos existentes en la red y, en particular, en una visita ex profeso realizada el 15 de Febrero de 2017 en torno a las 14h, cuando la luz del sol de invierno entra por los ventanales de la izquierda (vista desde la entrada del coro, detrás de la reja de bronce dorado que separa el coro del presbiterio y del crucero realizada en 1759 por el maestro lucentino Antonio García).

Destaca en la verticalidad como en la horizontalidad del conjunto, dado que tanto los siales de nivel inferior, como los de nivel superior, dirigen la mirada hacia arriba en vertical, elevándose por encima de la gradas cerradas superiores con sus barandas de bronce. Inclusive el conjunto de imágenes del retablo de la silla episcopal que parece “escalar” hasta la imagen de San Rafael, hacen conducir la visión hacia arriba, hasta los ventanales bíforos y adentellados que rematan la nave del coro, y hacia la bóveda de cañón que la cubre.

³⁵ NA: Pedro Duque de Cornejo (1677-1757), creador de la Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba. Ver más en <http://www.lahornacina.com/semblanzasduquecornejo.htm>

³⁶ NA: Ver detalles cronológicos en la ficha que acompaña al análisis

³⁷ NA: José Díez de Recalde, arcediano de Córdoba con cuyas aportaciones económicas se acometieron las obras de la Sillería

Estas líneas rectas se rompen con las líneas curvas predominantes en los elementos escultóricos que se proyectan hacia adelante: los medallones de los respaldos de los siales inferiores con relieves de los mártires de Córdoba entre motivos vegetales, los siales del nivel superior con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, el retablo con dos cuerpos de tres calles de la silla episcopal con imágenes de Santa María Magdalena y Santa Teresa, y en el centro una bellísima Ascensión de Cristo a los Cielos, flanqueada por la Prudencia y la Templanza, las parejas de apóstoles bajo doseletes de los pilares de la nave central, etc, hasta las figuras de la bóveda de cañón: Asunción de María, en el centro, y las de San Acisclo y Santa Victoria y las estatuas de Daniel, David, Salomón y Samuel en las enjutas, y en las medias enjutas de las esquinas, las virtudes de la Fe, Esperanza, Caridad y Fortaleza; etc...³⁸

Así podemos distinguir en sentido ascendente un primer plano que sería el suelo. A continuación vemos un segundo plano en el conjunto de siales. Distinguimos un tercer plano en las gradas y órganos (a la izquierda el órgano del evangelio - construido entre 1658 y 1674, el maestro valenciano Miguel Llob y del que solo queda la caja después de la reforma sufrida entre 1957 y 1967- y el órgano más pequeño de epístola a la derecha de 1700 del constructor madrileño José Martínez Colmenero y cuya última reforma data de 1997), barandas de bronce y órganos. Para continuar en un cuarto plano referente al final de arcadas, un quinto plano los ventanales, y finalmente en un sexto y último plano, la bóveda.³⁹

El aspecto envejecido de la madera, la iconografía, los remates de pequeñas restauraciones nos hablan de su tiempo vivencial. El color caoba del material de la sillería, el broce del material de balaustrada y reja principal, la piedra blanco - material de construcción de nave principal de la catedral-, los metales de tubos de órgano, los rojos en alfombras y cordeles, el dorado en el latón de los barandales del sial episcopal, o en el facistol del s.XVI con forma de águila procedente del antiguo coro... dotan al conjunto de sobriedad y majestuosidad. La oscuridad de los siales se van abriendo -conforme uno alza la vista- a la claridad de la bóveda, en la que se abre paso la luz.

³⁸ NA: Véase las fuentes específicas para este análisis escenográfico en las fichas

³⁹ *Ídem*

La monumentalidad, el diseño, la acústica, la atmósfera y su enclave, hacen de este coro un lugar que abruma y provoca sobrecogimiento.

Actualmente este espacio vive a caballo entre su vida y uso religioso-musical y otra vida paralela entre turistas y visitantes, cuyo sonido de flashes escondidos, murmullo y pisadas conforman también su ambiente sonoro; mientras su olor se mezcla con los del incienso y las maderas.

Fichas con todos los datos recogidos para este análisis escénográfico:

Hoja 1: 0). RECURSO, I). LOCALIZACIÓN DEL PUNTO DE OBSERVACIÓN, II). FACTORES CONDICIONANTES DE LA OBSERVACIÓN, III). PERCEPCIÓN VISUAL DEL ESCENARIO.

Hoja 2: IV). ELEMENTOS MÓVILES PRESENTES EN EL ESCENARIO. Variables que se perciben realmente o que se intuyen mediante la percepción visual. V). PERCEPCIÓN NO VISUAL DEL ESCENARIO (otros sentidos). Variables que se perciben realmente o que se intuyen mediante la percepción visual. VI). VARIABLES NATURALES. VII). VARIABLES ANTRÓPICAS

Hoja 3: Continuación del punto VII) VARIABLES ANTRÓPICAS. VIII). FENOSISTEMA Y CRIPTOSISTEMA.

Hoja 4: Continuación del punto VIII). FENOSISTEMA Y CRIPTOSISTEMA⁴⁰

Hoja 5: Continuación del punto VIII). FENOSISTEMA Y CRIPTOSISTEMA.⁴¹

Hoja 6: IX). TIPOLOGÍA ESCENOGRÁFICA, X). VALORACIÓN, XI). LOCALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA, XII). CONSTRUCCIONES ARTÍSTICO-LITERARIAS (Ejemplos de artes plásticas, descripciones literarias..., que utilice el paisaje como inspiración...). XIII). FUENTES, DOCUMENTACIÓN Y/O BIBLIOGRAFÍA

⁴⁰ NA: Imágenes libres de derecho de autor de acceso libre en la red.

⁴¹ *Ídem*

FICHA PARA LA CARACTERIZACIÓN DE UN COMENTARIO ESCENOGRAFICO - CORO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA					
0. RECURSO:					
I). LOCALIZACIÓN DEL PUNTO DE OBSERVACIÓN:					
X	Coordenadas: (datos sobre el conjunto de Mezquita - Catedral)	Altitud (msm):	Posición Observador:	Distancia aprox: 1 a 3 m	Puntos cardinales de observación (marcar sobre la rosa):
X	Latitud: 37°52'45"N	108 msm	Inferior	Posición entrada al coro	
X	Longitud: 4°46'47"O		Normal X Superior	Giro en grados: 120° Visión frontal	
II). FACTORES CONDICIONANTES DE LA OBSERVACIÓN:					
Condiciones atmosféricas naturales: X Cuáles: Temperatura exterior aproximada de 16°, despejado					
Condiciones atmosféricas antrópicas: Cuáles:					
Luz y grado de iluminación del paisaje: X Hora aprox: 14h. Inclínación luz del Sol 188,6° + 39,2° 1,2:1 (datos recogidos con app sunsurveyor)					
Estación de observación: X Invierno: X (15/02/2117) Primavera Verano Otoño Imprecisa					
Presencia de barreras visuales: X Cuáles: La reja de bronce dorado que separa el coro del presbiterio y del crucero realizada en 1759 por el maestro lucentino Antonio García					
Observación en movimiento: estática Medio de desplazamiento y velocidad:					
Tiempo de observación: X Cuánto en minutos: Presencia real in situ 40 min aprox. Sin determinar tiempo de observación de imágenes en internet					
III). PERCEPCIÓN VISUAL DEL PAISAJE.					
Forma: destaca la verticalidad y horizontalidad Justificación: Tanto los siltiales de nivel inferior como los de nivel superior dirigen la mirada hacia arriba en vertical, elevándose por encima de la gradas cerradas superiores con barandas de bronce. Inclusive el conjunto de imágenes del retablo de la silla episcopal que parece "escalar" hasta la imagen de San Rafael, hacen conducir la visión hacia arriba hasta los ventanales biforos y adentellados que rematan la nave central donde se sitúa el coro, y hacia la bóveda de cañón que cubre el coro.					
Línea: líneas verticales y rectas. Contraste curvas de relieves. Justificación: Las líneas verticales y rectas, por lo tanto, parecen prevalecer sobre las demás, haciendo destacar la impronta gótica del conjunto. Sin embargo, las líneas curvas de los elementos escultóricos se proyectan hacia adelante: los medallones de los respaldos de los siltiales inferiores con relieves de los mártires de Córdoba entre motivos vegetales, los dos medallones de los siltiales del nivel superior con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, el retablo con dos cuerpos de tres calles de la silla episcopal con imágenes de Santa María Magdalena y Santa Teresa, y en el centro una bellísima Ascensión de Cristo a los Cielos, flanqueada por la Prudencia y la Templanza, las parejas de apóstoles bajo doselitos de los pilares de la nave central, etc. hasta las figuras de la bóveda de cañón: Asunción de María, en el centro, y las de San Acisclo y Santa Victoria y las estatuas de Daniel, David, Salomón y Samuel en las enjutas, y en las medias enjutas de las esquinas, las virtudes de la Fe, Esperanza, Caridad y Fortaleza; etc...					
Color: Marrón rojizo madera, bronce, blancos, metal, rojos, beige, dorado.. Justificación: Color caoba del material de la sillería, bronce del material de balastrada y reja principal, piedra blanca - material de construcción de nave principal de la catedral, metales de tubos de órgano, rojos en alfombras y cordeles, beige en el suelo, dorado en el latón de los barandales del sital episcopal, o en el fascistol del s.XVI con forma de águila procedente del antiguo coro					
Textura: lisa y porosa. tridimensional Justificación: Lisa: percibida desde el abrellantado y los barnices de las maderas. Porosidad en materiales como el mármol. Tridimensionalidad. Los elementos curvos y elementos como los tubos de los órganos sobresalen rompiendo los ejes verticalidad y horizontalidad prevalecientes.					
Espacio: panorámica Justificación: Visión de conjunto del coro, su enclave y sus elementos. Destacando la siltiales el retablo de la silla episcopal como eje central					
Planos escenográficos: con sentido horizontal y ascendente Justificación: 1er plano: suelo. 2º plano: conjunto de siltiales. 3er plano: gradas, barandas de bronce y órganos. 4º plano, final de arcadas. 5º plano: ventanales, 6º plano: bóveda.					

Tabla 5: Hoja 1 análisis escenográfico del coro

IV). ELEMENTOS MÓVILES PRESENTES EN EL ESCENARIO. Variables que se perciben realmente o que se intuyen mediante la percepción visual.			
No presencia:	Causas de su no presencia:		
Presencia: X	Cuales: En el instante de la vista, el coro permanecía sin visitantes. Pero me percibo a mí mismo como espectador dentro del conjunto. Así mismo se percibe visible el paso del tiempo.		Origen (natural/humano): Natural - el tiempo. Humano - la estética en los elementos constitutivos, la misma construcción, "yo" como espectador, persistencia de olores como incienso
Persistencia o fugacidad del movimiento, ritmos, etc:	Perdurabilidad en el tiempo (desde su construcción), de la transición en la adquisición de elementos reflejo de gustos estéticos y artísticos concretos. El paso del tiempo lento pero inexorable en el deterioro y posterior restauración de elementos. Por otro lado es perceptible la fugacidad de uno mismo como espectador de un conjunto que existía previamente a nuestra vista y que perdurará a nosotros. Así mismo cambia sus usos y su contemplación. Es fácil intuir el		
Velocidad aprox. del movimiento:	Y así se percibe dualmente el movimiento del tiempo. Lento en el sentir del transcurrir centenaria de los elementos visibles, frente a la fugacidad de quien lo percibe como espectador		
Consecuencias derivadas del movimiento:	El desgaste y la restauración de elementos.		
Valores positivos/negativos:	Todos positivos: Concienciación sobre el deterioro, la conservación y la divulgación del coro y el resto del conjunto mezquita-catedral. Concienciación sobre la evolución del gusto estético, artístico y de pensamiento filosófico-religioso		
Percepciones derivadas del movimiento (sonidos, olores, táctil, etc.):	Visual: cambios cromáticos en la piedra y madres derivados de procesos de restauración, olor a incienso derivados del uso sacro del entomo...		
V). PERCEPCIÓN NO VISUAL DEL PAISAJE (otros sentidos). Variables que se perciben realmente o que se intuyen mediante la percepción visual.			
Percepciones auditivas: X	Cuales: reverberación, sonidos de la gente (hablar, pisadas...)	Origen: reverberación por la acústica del	
Percepciones táctiles:	Cuales:	Origen: Uso reciente en ceremonia	
Percepciones olfato-gustativas: X	Cuales: Incienso		
VII). VARIABLES NATURALES			
Relieve:		VIII). VARIABLES ANTRÓPICAS	
Geología:		Cultivos o ganadería:	Cuales:
		Sistemas de cultivo o ganaderos	Cuales:
Suelos:		Medios técnicos e infraestructuras: X	Cuales: Todo el conjunto pues es una infraestructura concebida para el canto y la liturgia, destacando elementos técnicos como el actual órgano del lado del Evangelio datado entre 1658 y 1674 del maestro valenciano Miguel Llobet, y el órgano del lado de la Epístola de 1700 del maestro madrileño José Martínez Colmenero.
Aguas:	El elemento escenográfico objeto de estudio se encuentra enmarcado en el interior de un conjunto monumental que ha sido despojado de elementos naturales visibles: más allá de elementos florales de decoración, o los jardines u otros elementos paisajísticos observables fuera del recinto.	Estructura de la propiedad: X	Cuales: Enclavada en la nave principal (en el <i>corazón</i>) del crucero de la catedral dentro del conjunto de la mezquita
Clima/Tiempo:		Elementos reconstruidos: X	Cuales: Varios derivados de desperfectos como los producidos, por ejemplo, por el terremoto de Lisboa de 1755 y que dañó la sillería, u otros visibles en la restauración de la piedra.
Vegetación natural:		Otras actividades económicas:	Cuales:
Flora natural (especies):		Habitat o poblamiento humano: X	Cuales: Cabildo
Fauna natural:		Redes de comunicaciones:	Cuales:

Tabla 6: Hoja 2 análisis escenográfico del coro

	Toponimia de la calle, lugar, plaza, barrio, etc: Lugar perteneciente a la Mezquita-Catedral de Córdoba, Calle del Cardenal Herrero 1, Córdoba 14003
	Relación espacios privados/públicos: Mezquita-Catedral de Córdoba
	Materiales arquitectónicos dominantes: En referencia específica al coro: Mármol, Madera Caoba, Bronce y Latón.
Observaciones sobre el escenario urbano:	<p>Cronología aproximada: 1547 y 1557 Finalización del Crucero de la Catedral, en el que destacan la cúpula oval y la finalización de la nave del <i>Coro</i>. Obra del arquitecto Juan de Ochoa, quien llegaría a ser maestro mayor de la <i>Catedral</i>. Sin embargo, los muros del <i>Crucero</i> son muy anteriores a la construcción de la bóveda central, habiendo sido su autor Hernán Ruiz II, el mismo que cubrió las bóvedas de los dos transeptos entre 1547 y 1557. 1597 El obispo Don Francisco Reinoso encarga a Diego de Praves, maestro de obras de la Catedral de Salamanca, continuar la construcción. En 1598 recomendó terminarla en ladrillo con el fin de ahorrar costes y modificar el diseño de la comisa del <i>Crucero</i> de cuadrada a ovalada para así poder disponer de cuatro esquinas como estribos de las pechinas que sustentarían la bóveda. Igualmente, estableció las líneas maestras para finalizar el <i>Coro</i>. En febrero de 1599, se firma el contrato con Juan de Ochoa, maestro mayor de Córdoba, no de la <i>Catedral</i>, quien se encargaría de llevar a buen término las sugerencias del maestro salmantino, finalizando el 29 de abril del mismo año. En septiembre del año 1600, Ochoa contrata al entallador Francisco Gutiérrez Garrido, natural de Antequera (Málaga), para que ornamentara el cimborrio y la bóveda del <i>Coro</i>, comprometiéndose este maestro a tener finalizado el cimborrio para el día de celebración del Corpus del año 1602. Entre septiembre de 1600 y agosto de 1601, se cubre el <i>Coro</i> y se decora en su mayor parte. A continuación, y tras recibir una generosa donación por parte del cordobés Don Juan de San Clemente, arzobispo de Santiago de Compostela, se contrata con Antonio de Ribera, herrero y cerrajero, el herraje necesario para situar las vidrieras del <i>Altar Mayor</i>, cimborrio, <i>Coro</i> y capillas laterales. Ribera tendrá como superior al vidriero Diego Martínez. Finalmente, se cierra el <i>Coro</i> durante el obispado de Don Pablo de Laguna en 1742 con la herencia realizada en favor de la Sillería del Coro y del correspondiente facistol por Don José Díez de Recalde, arcediano de Córdoba. Los trabajos comienzan el 14 de marzo de 1748. En 1754, comienza la colocación de la tribuna de música, o coro alto, y del banco de mármol, también creación de Cornejo, sobre el que irían las rejas de bronce que servirían de cierre al <i>Coro</i>. En mayo de 1755, ocurrió el terremoto de Lisboa, que causó graves daños a la torre de la Catedral, así como otros de menor consideración a diferentes sitios de la misma, obligando a parar la actividad en la <i>Sillería del Coro</i> hasta haber evaluado los daños del templo, reemprendiéndose los trabajos en febrero del año siguiente. Sin embargo, el 3 de septiembre de 1757 ocurre el fallecimiento, con ochenta años, de Duque Cornejo. Dos semanas después, se inaugura la <i>Sillería</i>; 1 día 17 de septiembre de 1757 se estrenó la <i>Sillería</i>, colocándose en 1759, en la Vía Sacra, los barandales de latón dorado. En 1775, se hicieron las cancelas de los postigos y en 1778, se encargaron los facistoles de caoba. Existe además otro facistol de latón colado con forma de águila procedente del antiguo coro, construido en Malinas (Países Bajos) y presumiblemente fechado en el siglo XVI.</p> <p>Edificios o hitos singulares/destacados: Todo el conjunto que engloba la Mezquita-Catedral</p>
VIII). FENOSISTEMA Y CRIPTOSISTEMA.	
Síntesis del fenosistema: léase detalles referentes a colores, percepción espacial, líneas, escala, textura, formas, olores, sonidos... recopilados en punto III de la ficha	
Síntesis del criptosistema: Ver gráfico mapa geológico del enclave de la Mezquita-Catedral	

Tabla 7: Hoja 3 análisis escenográfico del coro

IX). TIPOLOGÍA ESCENOGRÁFICA		X). VALORACIÓN
	Tipo ecopaisaje: Subtipo:	Equilibrio o no de variables naturales y antropicas: Inespecífico
X	Tipo antropopaisaje Subtipo: paisaje urbano	Presencia de valores culturales, religiosos, históricos o artísticos: Emblema cultural de la evolución religiosa y política de la ciudad de Córdoba
Justificación: Perteneciente al conjunto monumental concerniente al conjunto paisajístico urbano de la ciudad de Córdoba		Polución natural: No destacable
XD). LOCALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA		Degradación o contaminación antrópica: Destacan degradación por uso y la sobreexposición turística (alteración de temperatura, suelo...)
Especificar si se conoce (país, región, localidad, etc): España, Andalucía, Córdoba capital.		Valor estético visual o sensitivo: Todo el conjunto artístico por la valía de las obras, la talla de las sillerías, ornamentos, materiales, etc, otorgan al coro un valor estético en sí mismo destacable
		Efectos psicológicos sobre el observador: La monumentalidad, el diseño, la acústica, la atmósfera y su enclave, hacen de este coro un lugar que provoca sobrecogimientos y abramción.
XII). CONSTRUCCIONES ARTÍSTICO-LITERARIAS (Ejemplos de artes plásticas, descripciones literarias, música, cine o cualquier otra expresión plástico-artística que utilice el paisaje como inspiración, modelo o que haya colaborado a su construcción social y/o cultural).		
Ejemplo 1: SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA, J. MARTÍN RIBES Editorial: AUTOR-EDITOR ISBN: 9788430051243		
Ejemplo 2: Cuadro TÍTULO ATRIL DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA (tabla - óleo 19,70cm x 11,20cm), ANDRADE BLÁZQUEZ, ÁNGEL		
Ejemplo 3: "MISERERE A SIETE COROS" DE AGUSTÍN DE CONTRERAS. Incluido en CD "Patrimonio Histórico Musical de Córdoba", editado en 2013 CORO ZIRYAB y ORQUESTA DE CÓRDOBA		
Ejemplo 4: Libro + CD LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE CÓRDOBA A TRAVÉS DEL MAGISTERIO DE JAIME BALIUS Y VILA (1785-1822), BEDMAR ESTRADA, LUIS PEDRO U. de Málaga , 2006		
XIII). FUENTES, DOCUMENTACIÓN Y/O BIBLIOGRAFÍA:		
1. Análisis antropométrico de la mezquita-catedral de Córdoba, Roldán-Medina, F. J. http://dx.doi.org/10.3989/ic.14.024 licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento no Comercial 3.0. España (cc-by-nc).		
2. Arte Islámico: Plantas y alzados de las principales mezquitas. http://artefacto.blogspot.com.es/2014/11/01_archive.html		
3. Coro de la Mezquita Catedral, https://cordobapedia.wikanda.es/wiki/Coro_de_la_Mezquita_Catedral		
4. http://www.bibliotecaavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1039021		
5. http://www.pergeo.es/team/la-mezquita-catedral-de-cordoba/		
6. Morales, L: La Catedral - Mezquita de Córdoba (y VI): el corazón de la Catedral, Morales Farfán, L. http://www.unaaventanadesdemadrid.com/otras-comunidades/catedral-mezquita-cordoba-vi.html		
7. La restauración del coro de la Catedral de Córdoba estará culminada a finales de Mayo, Miranda Córdoba, L. http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-29-04-2009/sevilla/Cordoba/la-restauracion-del-coro-de-la-catedral-estara-		
8. Moreno, F. (2011) Prefiguraciones eucarísticas en las sillerías de Duque Cornejo para la sillería de coro de la catedral de Córdoba, MORENO CUADRO, F., en Docta Minerva. ISBN 978-84-8439-596-6, UJA, 2011, pp. 75-82.		
9. Moreno, F. (2007): El cruce de la Catedral de Córdoba. Estudio iconográfico e iconológico.. en Cuadernos de Arte e Iconografía, tomo VI, num.31. Fundación universitaria española seminario de arte e iconografía "Marqués de Lozoya" 2011, Madrid. ISSN-0214-2821		
10. Mapa Geológico de España a escala 1/50.000 MAGNA, Geological map of Spain scale 1/50.000 MAGNA. http://gme.maps.argis.com/home/webmap/viewer.html?webmap=92d3a8e400b444a911907d3d7c8c7e9		
11. Poesía de circunstancias: la seducción de Córdoba. de góngora a nuestros días: historia de dos sonetos, Agulló Vives , C. Albacete. ESPAÑA XXXV Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/lepe/pdf/congreso_35/congreso_35_05.pdf		
12. Sillería del coro de la catedral de Córdoba, Martín Ribes, J. Editorial: AUTOR-EDITOR ISBN: 9788430051243		
13. Textura del paisaje y Fractales, Ibáñez, Juan José http://www.madrimasd.org/blogs/universo/2008/06/29/95735		
14. Cumplido, N. (1998): La Catedral de Córdoba. (2ª ed. 2007), CajaSur, Córdoba		

Tabla 8: Hoja 4 análisis escenográfico del coro

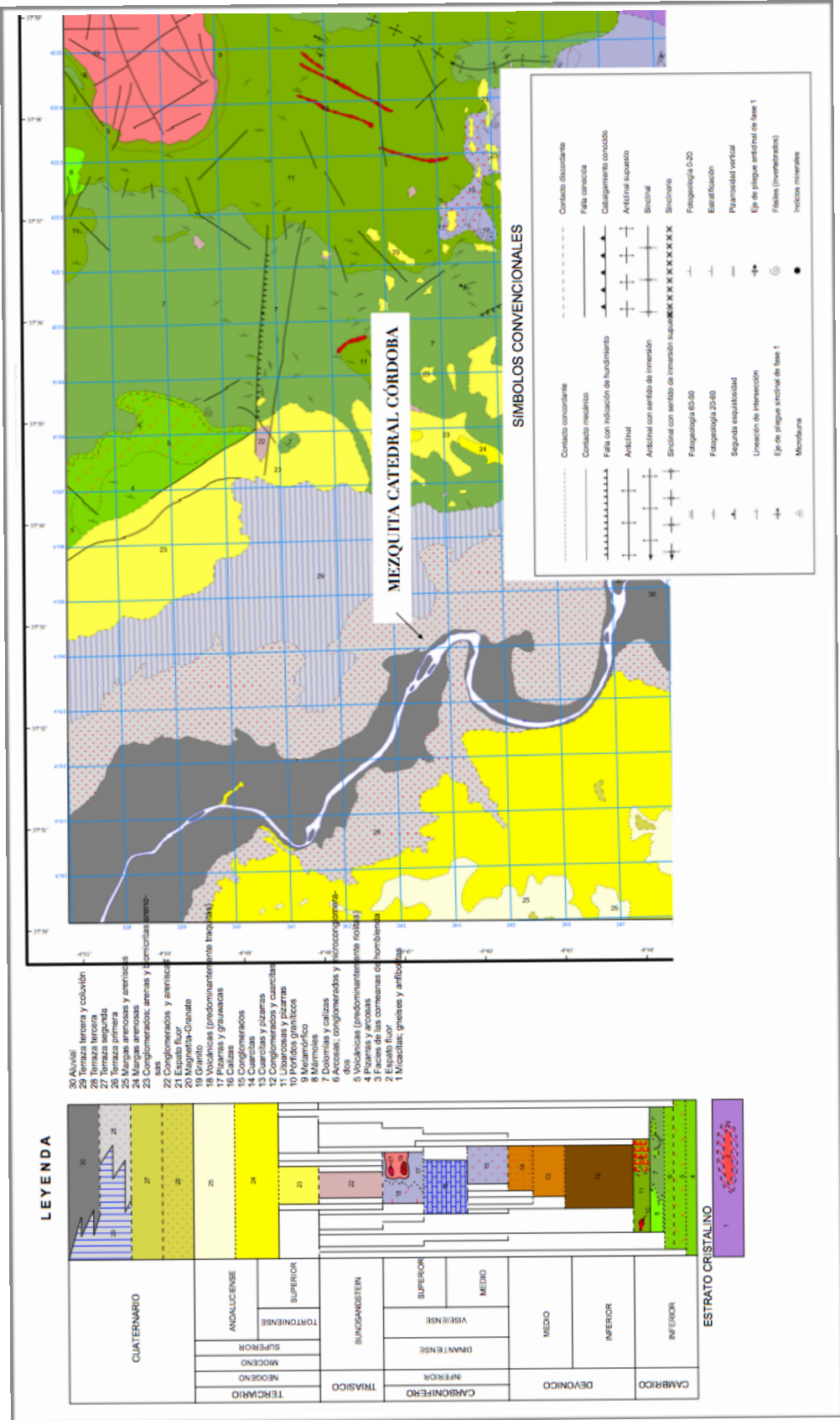


Tabla 10: Hoja 6 análisis escenográfico del coro

Finalmente, con toda esta información, podrá realizarse un trabajo posterior de investigación para ahondar en la experiencia perceptiva y de recepción cuando se produzca la recreación performativa de las obras. Este trabajo podrá realizarse en colaboración con expertos en psicología de la música, psicoacústica y musicología siguiendo metodología de muestreo.

Los datos que podrán recabarse constituirán una valiosa información sobre la construcción individual del paisaje sonoro, para lo cual ya contamos con información relevante de cuestiones acústicas concretas del espacio sonoro precisos de la catedral como ya hemos citado en el punto del estado de la cuestión.

6.1.7. Restauración y edición. Cuestiones previas y comparativa con el la restauración de Bedmar.

Pero antes de plantear propuestas de futuro, toca conocer el material musical en cuestión que ha dado pie a la realización de este trabajo de investigación: los misereres a 7 coros e instrumentos de A. de Contreras.

Antes de abordar uno por uno, las cuestiones individuales de recuperación gráfica de las partituras debemos aclarar aspectos generales y las decisiones que hemos debido de tomar para realizar la edición. Algunas de estas decisiones las hemos tomado también en comparativa a la edición ya impresa y editada del “Miserere caja 114 - carpeta 1031” y que en la publicación de Bedmar se titula como “Miserere a 7 coros - 1709”.

6.1.7.1. Edición moderna o historicista.

La primera decisión a la que hemos tenido que dar respuesta es si editar la partitura “tal cual” se recoge en los manuscritos, corrigiendo los fallos de copia que se detecten o completando la información que faltase si fuera menester.

En el marco de esta investigación, que persigue como objetivo la difusión de la obra y posibilitar su reinterpretación fuera también en otros espacios y lugares, hemos considerado que procede hacer una recuperación con grafía actual.

Esta decisión no ha de alterar la recuperación del discurso sonoro, que sí puede y debe intentarse recuperar con rigor historicista. No es lo mismo la divulgación del signo, que la recreación sonora.

6.1.7.1.a. Partitura general -Full score-:

Es propio de la época escribir la música en partes sueltas -o partichelas-, en vez de, como en la actualidad, acometer la partitura general con todos los sistemas de las voces e instrumentos en conjunto.

Esto obedece a la prevalencia del discurso horizontal por el vertical. Por lo tanto, partimos de la base que la edición moderna de conjunto no sería contemplada -ni existe- en la transcripción musical y copias de la época.

Sin embargo, las ediciones por ejemplo de Allegri referidas en el estado de la cuestión sí contemplan esta decisión ya en el s. XVIII, y, por supuesto, la edición de Bedmar también. Es una decisión que facilita el montaje y dirección de la obra, su análisis de conjunto y su difusión.

6.1.7.1.b. Compases:

La notación en estas partituras puede ser considerada por completo moderna. Son utilizadas las barras de compás y las figuras musicales actuales, desapareciendo por completo cuestiones como proporciones o coloraturas. Las indicaciones de expresión y dinámica siguen sin ser demasiado abundantes. (Fernandez, 2018 , vol. II p. 5)

Si bien la escrituración de Contreras es coetánea a su época, como señala Fernández, conviene matizar este extremo y señalar que aún conserva ciertas reminiscencias del pasado.

La más evidente encontrada en estas obras es la falta de sistematización de la línea divisorias de compás. Siendo como están constituidas las obras en compás de *Compasillo*, y así queda referido al inicio de cada partitura, las líneas divisorias son casi inexistentes. Aparecen más como señales que sirven de guía puntual a los intérpretes -véase Figura 5-.



Figura 5: ACC 1037 Hoja 1 Tiple 1 coro 1º.

De hecho, es muy probable que las líneas existentes se las añadieran los músicos como puede observarse en las partes de flauta -véase Figura 6- pero, donde también se observa que no son líneas permanentes de compás.

(c) Archivo y Biblioteca Capitul ar Cate dral de Córdoba

Figura 6: ACC 1037 Hoja 1 Flautas coro 4º.

Este hecho es uno de los aspectos que más problemas ha causado en la transcripción de la partitura:

- La falta rigurosa de líneas conlleva problemas de cálculo en las partichelas que desembocan en fallos de sincronía de las partes con compases o tiempos que faltan o sobran.
- Surgen figuraciones completas que responden a figuras ligadas a otra en cambio de compás (Ejemplos: redonda que en realidad son dos blancas ligadas, o blanca con puntillo que es blanca ligada a negra, etc...).
- También las alteraciones se ven afectadas, pues al no figurar la línea divisoria no se repiten y se dan por establecidas, debiéndose aclarar según proceda en la transcripción.

Por lo tanto, como en la edición de Bedmar, optamos por respetar el sentido de línea de compás moderno y reajustar los errores pertinentes.

6.1.7.1.c. Textos:

Siguiendo el criterio de modernización en la edición, optamos por coherencia actualizar los textos del castellano y del latín.

Ejemplos: *Choro* - coro, *Violon* - violonchelo, *Baxon* - bajón, *Facistor* - Facistol, etc...

6.1.7.1.d. Instrumentos y afinación mesotónica:

Siguiendo el criterio de modernizar la edición escrita sin alterar el discurso sonoro original, hemos optado por respetar la instrumentación histórica. No compartimos la decisión de Bedmar de introducir como posible sustitución instrumentos actuales. Esto obedece al respeto del la afinación mesotónica en detrimento del temperamento igual.

El resultado en la búsqueda de las terceras puras confiere una personalidad sonora bien distinguible, “armónicamente muy suave y relajada” (Harnoncurt, 2006), y donde los pasajes cromáticos adquieren gran interés, pues los intervalos cromáticos difieren de los diatónicos y las enarmonías no existen.

Si observamos todos los misereres de Contreras, no encontraremos ni un solo acorde que contenga notas distintas a *do - do[♯] - re - mi^b - mi - fa - fa[♯] - sol - sol[♯] - la - si^b - si*, señal inequívoca de la limitación en la afinación de un temperamento no igual, descartando las notas enarmónicas *re^b - re[♯] - sol^b - la^b - la[♯] ...* (Motte, 1998)

Con ello, no establecemos que esta música pueda funcionar mal en temperamento igual, pues la realidad armónica de las partes compuestas por Contreras es absolutamente tonal. Sin embargo, su mundo sonoro se constituyó en mesotónico, y debemos respetarlo.

Además, la interpretación de las partes gregorianas de las respuestas resultan más atractivas si no son interpretadas en temperamento igual.

Por todo esto, preferimos por ejemplo, respetar los bajones y bajoncillos, no dando pie a intercambio por fagotes y oboes actuales como en la edición de Bedmar -véase Figura 7-, instrumentos, por otra parte, que se incorporaron a la catedral en fechas posteriores a la composición de los misereres recuperados.

The image shows a page from a musical score for 'Miserere 1709'. The score is written for a choir and instruments. The staves are labeled on the left as follows:

- Órgano de 1º, 2º, 3º y 4º C.
- Contralto (5) En las sillas
- Tenor (6) En las sillas
- Oboe 1º (Bajoncillo 1º) En las sillas
- Oboe 2º (Bajoncillo 2º) En las sillas
- Fagot (Violonchelo)
- Soprano(7) Facistor

The musical notation includes vocal lines with lyrics in Spanish: 'Mi - se - ré - re mé - - - i Dé'. The organ part is in the top staff, and the vocal parts are in the middle staves. The instrumental parts are at the bottom.

Figura 7: Hoja 1 Edición Bedmar. Miserere 1709

6.1.7.1.e. Acompañamiento y Bajo armónico:

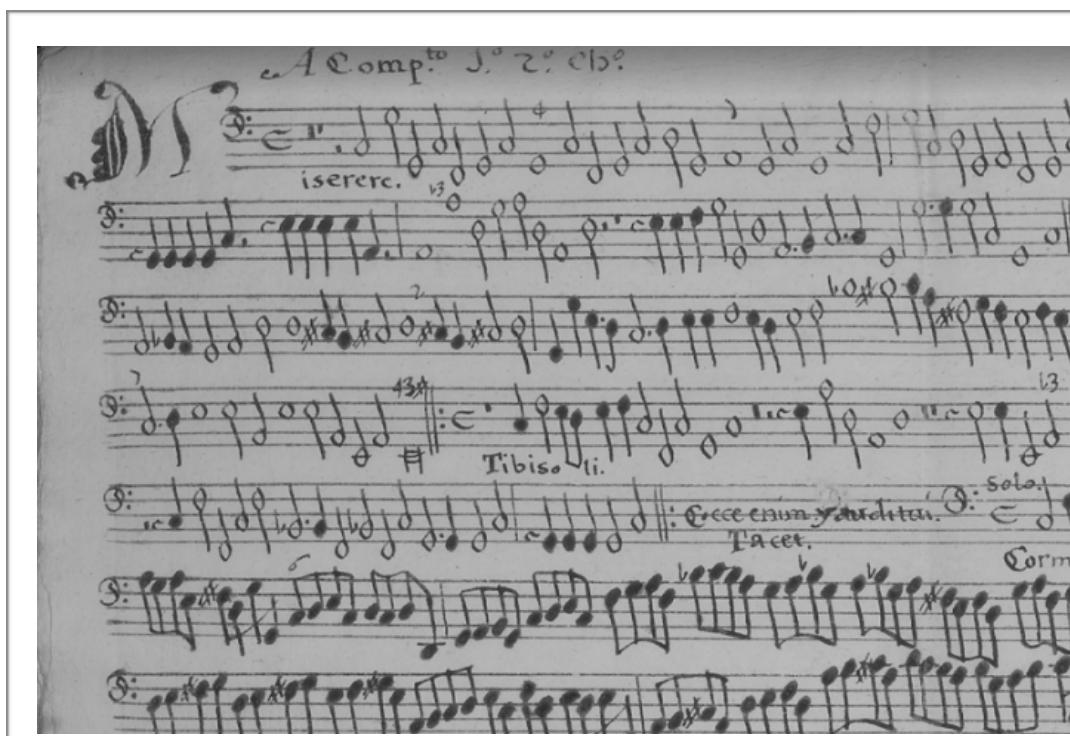


Figura 8: Fragmento acompañamiento Miserere ACC_AM_C38_N259.

Si observamos la instrumentación de los misereres, todos ellos incluyen partes para acompañamiento. En algún caso, incluso, se añaden copias de partes de acompañamiento en la que se aprecia con claridad que está realizada por otra “mano” o copista, indicio de la necesidad de contar con partichelas a repartir entre quienes interpretaban dicho acompañamiento.

En todas estas partes existen anotaciones parciales de cifrado armónico, señal de que la realización armónica quedaba a la maestría de los acompañantes. Lo que no existe es partes de “obligado”.

Por ello, tampoco consideramos pertinente la decisión de la edición de Bedmar -veáse Figura 7- de establecer la realización armónica del acompañamiento, pues si bien, esta opción pudiera facilitar la interpretación inmediata aun careciendo de conocimientos en la praxis en la realización de cifrado barroco, no es menos cierto que cualquier intérprete de instrumento armónico formado en música antigua es perfectamente conocedor de tal

oficio, y a ese oficio debemos apelar en busca de la praxis interpretativa original.

Así mismo, también deseamos restringir al órgano el acompañamiento. Si bien es cierto, que se disponía de órganos y organistas durante la maestría de A. de Contreras -información suficientemente recogida en la tesis de Fernández en el Capítulo III, punto 2.2-, en ninguna de las partichelas referidas al acompañamiento especifica que este debiera ser ejecutado por el órgano necesariamente. Por lo tanto respetaremos la exclusiva referencia de “Acompañamiento”. Quedará luego discutir cómo establecer y qué instrumentos pudieran proceder a la realización de dichas partes en cada obra.

6.1.7.1.e. Partes en canto llano:

Otra decisión a considerar es la inclusión de las partes de canto llano en la partitura. Es una decisión desechada por Bedmar pero, creemos que merece la pena incluirlas para tener la obra de conjunto, disponible para su difusión posterior.

En la toma de esta decisión hemos valorado establecer la línea melódica la nota de *tenor* desde el *initium*.

Dado que los versículos compuestos por Contreras concluyen bien en C, o bien en E con suspensión de la 3ª por la 4ª a modo de cadencia suspensiva, es decir en C o Dominante del relativo menor (Am), tiene sentido seguir el criterio de Allegri y comenzar directamente en la nota tenor -*do*- para su reposo en la nota *la*, como *finalis*, evitando así la falsa relación entre el *sol*♯ de E, y el *sol* natural inferior a *la* con el que se inicia la melodía gregoriana original.

Así pues, hemos transcrito en edición moderna todas las partes en canto llano y las hemos incluido en cada uno de los misereres.

6.1.7.2. Particularidades de la música de Agustín de Contreras

6.1.7.2.1. Estilo.

Contreras es un compositor de su época y que no se escondía ante las discusiones musicales de su tiempo. Ya nos hemos referido a su participación en la polémica de Valls con quien mantuvo correspondencia sobre la conveniencia y consonancia de las cuartas y de las séptimas sin preparación de Valls.

Valls sostenía su valía en la aceptación de las cuartas por otros compositores como Galán o Cabanilles, razones que no terminaron de convencer a Contreras. Toda la correspondencia y los detalles de las discusiones vienen recogidas por Mariano Soriano y Felipe Pedrell (como se citó en Fernández, 2018, vol. I p. 419)

Pero es en su gusto por la policoralidad, donde Contreras muestra todo su influjo italianizante y su dominio musical.

En los misereres constatamos un dominio de la música tonal, inflexiones continuas, suspensiones -especialmente de la 3ª por la 4ª-, enlaces siguiendo el círculo de quintas... Es decir, todos los recursos tonales vigentes en la época.

Ahora bien, en la conducción armónica de los bajos se muestra comedido, prevaleciendo la columna en los cimientos de los acordes en estado fundamental, especialmente si la masa sonora viene sobredimensionada por los coros.

Contrapuntísticamente prevalece la imitación. Los coros como unidad sonora independiente funcionan homofónicamente de manera interna, y responden e imitan en bloque a otros coros. En referencia a este aspecto, destaca en el miserere de 1708 el concepto e indicación de “eco”. Un recurso que no viene indicado en los siguientes misereres pero que es ampliamente explotado.

Escasean las indicaciones de interpretación (ni de dinámica, ni de articulación). Precisamente es el miserere de 1708 en el único que aparece una indicación de tempo, exactamente “*despacio*”. Ni una sola indicación de tempo figuran en los misereres en lo que parece una aclaración concreta que se debió establecer para el momento de la interpretación.

Sin embargo, aunque no existen tales precisiones, como indica Harnoncourt (2006), “los suelos de piedra (de los templos), las alturas, la mayor resonancia... obligaba a unos *tempi* lentos, con lo que la acústica <<resonante>> quedaría compensada”.

Hilando con lo anterior y en consecuencia, su lenguaje rítmico es sencillo, sin complejidades más allá de las síncopas resultantes en las conducciones de las distintas líneas. Los valores pequeños apenas se usan más allá de algún conjunto de corchea - dos semicorcheas, prevaleciendo los valores largos y la claridad de los textos. Tan solo los instrumentos conducen pasajes de valores más ligeros de valores de corchea, por ejemplo.

En referencia a las texturas, aclarar que Contreras gusta por alternar masas sonoras a tutti con pasajes de combinatoria de coros más ligeras, e incluso partes a solo. Para entender mejor este aspecto, hemos detallado en tablas el uso de la masa sonora en cada miserere. Las conclusiones de la comparativa han servido después en la toma de decisiones de la composición del miserere a 8 coros e instrumentos.

Por último señalar que los misereres guardan entre sí muchas similitudes, especialmente al uso de ideas musicales, motivos... no son pocos los pasajes que recuerdan al miserere del año anterior y así sucesivamente.

6.1.7.2.2. Voces e Instrumentos en los miserere a 7 coros.

Como ya quedó establecido en el estado de la cuestión, la información referente a la maestría de capilla de Contreras está suficientemente abordada, como es el caso de Fernández (2018). Su tesis recoge de forma bien documentada la información referida a la plantilla instrumental con la que Contreras dispuso. Nos centramos especialmente en los años 1708 - 1715, periodo en el que fueron escrito los misereres a 7 coros.

De cara a nuestra edición, es importante señalar que en los misereres las cuerda de tiple y alto era interpretados por hombres, pues así se procedía en la época. Bedmar los sustituye por sopranos y contraltos en su edición. No entraremos en discusión sobre si procede con una mirada actual interpretar

con mujeres voces que fueron destinadas a hombres, por ser una diatriba afortunadamente superada. Sin embargo, sí hemos optado por respetar la concreción de tiple y alto en la edición final, pues hoy en día eso no condiciona ni establece que dichas partes puedan ser interpretadas por hombres tiples, sopranistas, mujeres sopranos, niñas o niños, por ejemplo.

Sí cabe especial mención la inclusión de flautas en algunas de las obras, pues hasta donde hemos podido conocer en la investigación no existen registros de especialistas en flautas en la plantilla que Contreras tuvo a su cargo. Deducimos y planteamos como hipótesis que fueran ejecutados por los ministriles que estaban en la plantilla o bien fueron contratados flautistas ex profeso, pero esto último hubiera quedado registrado.

Año	Maestro	Organistas	Arpistas	Cantores adultos				Mozos del coro	Instr. de viento	Instr. de cuerda frotada	Total ²⁴⁶
				Ti	A	T	B				
1706	1	2	1	4	7	3	1	12	-2 sacabuches -1 corneta -2 bajones	-1 violón	25 (37)
1710	1	2	2	4	7	3	1	12	-1 ministril (bajón, bajoncillo, chirimía) -2 bajones	-2 violines -1 violón	26 (38)
1715	1	3	1	3	6	4	1	18	-1 ministril (bajón, bajoncillo, chirimía) -2 bajones	-2 violines -1 violón	25 (43)

Figura 9: Plantilla vocal e instrumental durante la maestría de capilla de A. de Contreras hasta 1715⁴²

6.1.7.2.3. Solos para Antonio Murillo Palomo (1674-1718).

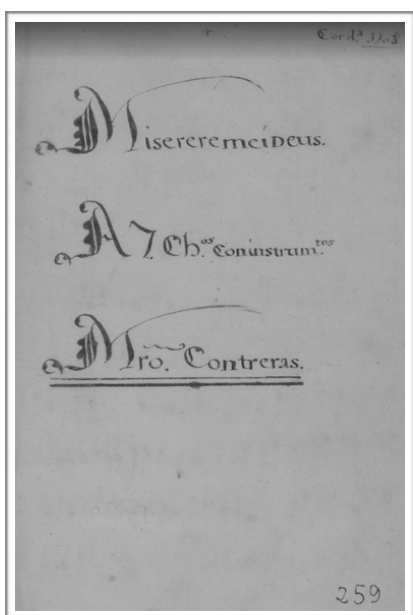
⁴² Figura extraída de Fernández, 2018 vol. I p. 141

En los misereres no todas los versículos impares están compuestas para coros e instrumentos. A. de Contreras deja siempre uno de números para ser interpretado “a solo”, especificando o no el acompañamiento. Dicho número consta como *tacet* para el resto de coros e instrumentos.

En alguna de las anotaciones se especifica “*solo Palomo*”, “*solo arpa Palomo*”. Dicha aclaración nos indica que esa parte se destinaba la interpretación a solo de Antonio Murillo Palomo, a quien confió otras partes solistas en otras obras como cantor tenor de la Catedral de Córdoba entre 1706 y 1718 -año de fallecimiento-.

La cuerda de los tenores de la capilla de la Catedral de Córdoba estuvo fuertemente ligada a la sochantría y el canto llano, ya que muchos de ellos fueron contratados con la condición de servir de ayuda de sochantre cuando fueran requeridos para ello. Según se desprende de la lectura de las Actas Capitulares había dos tipos de tenores en la Catedral. Por una parte estaban los vinculados a la sochantría con obligaciones de salmista y de ayudante de sochantre, que actuaban como tenores de segundo o tercer coro de relleno (Fernández 2018, vol. I, p. 216)

6.2. “Miserere a 7 coros con instrumentos caja 38 - carpeta 259”.



Año: 1708

Archivo digitalizado ACC-AM-C38-D259 - pdf

Formato y Contenido: Manuscrito en formato apaisado que contiene solo las partichelas de coros e instrumentos.

Programa de edición: Sibelius 7

Figura 10: Firma Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C38-D259.

Distribución y composición de coros según consta en las partichelas e hipótesis de ubicación⁴³:

Coro	Formación	Disposición	Hipótesis de Ubicación
1º	Tiple	Púlpito	Ubicación 1
2º	Tenor	Púlpito	Ubicación 2
Acompañamiento o coros 1º y 2º	Sin especificar	Sin especificar	Próximo a ub. 1 y ub. 2. Disquisición desarrollada en el apartado de propuesta performativa.
3º	Tiple / Alto y Tenor	Capilla Mayor	Ubicación 4
4º	Tiple / Alto / Tenor y Bajo	Altar Mayor	Ubicación 3
5º	Alto Inst.: Bajón / Bajoncillo	Sillas	Ubicación 5
6º	Tenor	Sillas	Ubicación 6
Acompañamiento o coros 5º y 6º	Sin especificar	Sin especificar	Próximo a ub. 5 y ub. 6. Disquisición desarrollada en el apartado de propuesta performativa.
7º	Tiple / Alto / Tenor y Bajo	Facistol	Ubicación 7

Tabla 11: Distribución - coros e instrumentos miserere 1708

En este miserere, el versículo del *Ecce Enim*, Contreras establece que debe interpretarse a solo. Es en la partichela relativa al alto del coro 3ª, donde se dan detalles del solo con la inclusión del texto, por lo cual deducimos que el cantante solista que debiera cantar la parte a solo debía estar situado en el coro 3º.

En este miserere no se hace mención sobre quién debía interpretar el solo, pero como en otros cita a Palomo -Antonio Murillo Palomo-, atribuimos a él también la entonación de esa parte a solo, y cuya melodía gregoriana hemos transcrito, para incluirla en la edición final de la obra.

⁴³ NA: Véase Figura 1, p. 54

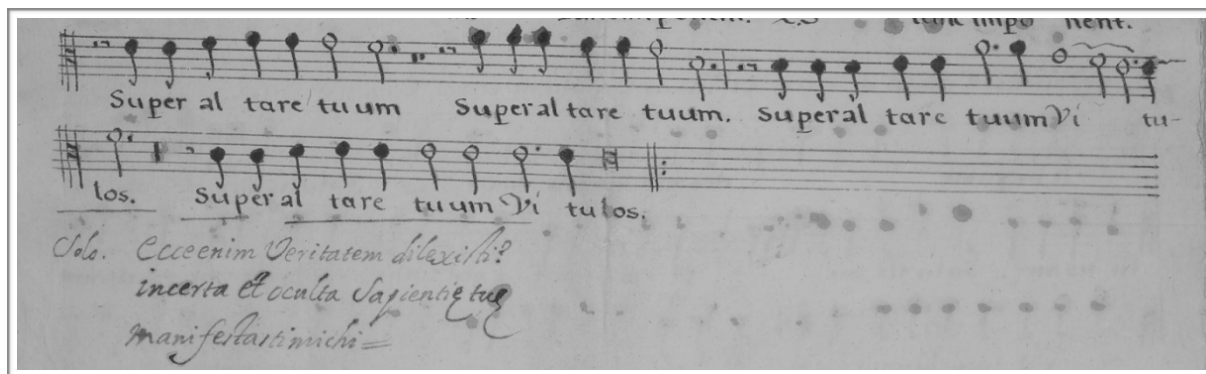


Figura 11: Fragmento tiple coro 3º ACC-AM-C38-N259

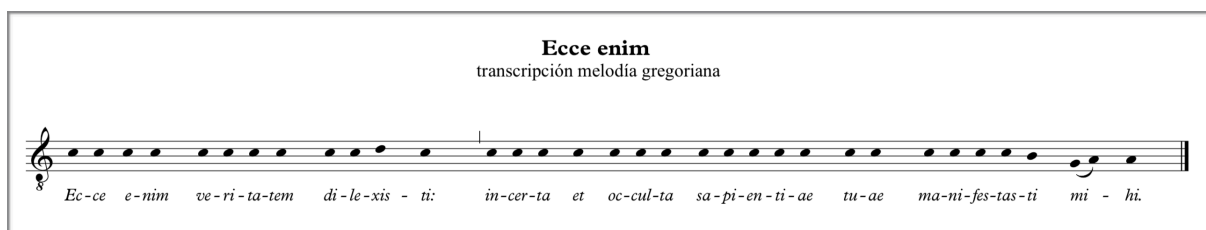


Figura 12: Transcripción de la melodía gregoriana del versículo Ecce enim

6.2.1. Relación de decisiones y correcciones para la restauración gráfica y edición.

6.2.1.1.a. Tiple del coro 3º: Compás 236, segundo tiempo, adición por concordancia armónica de sostenido al *sol* (acorde de E) que no aparece en la partichela.

6.2.1.1.b. Tiple del coro 3º: Compás 238, último tiempo, adición por concordancia armónica de sostenido al *fa* (acorde de D) que no aparece en la partichela.

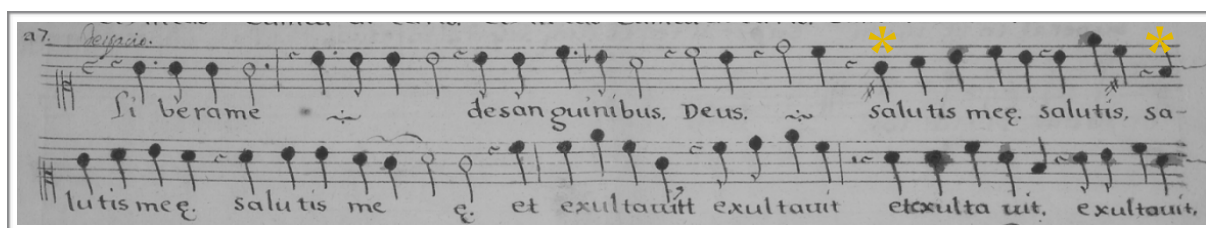


Figura 13: Fragmento tiple coro 3º ACC-AM-C38-N259

Acompañamiento
Coro 1º y 2º

Tiple Coro 3º
Capilla mayor

Alto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Tiple Coro 4º
Altas mayor

Alto Coro 4º
Altas mayor

Tenor Coro 4º
Altas mayor

Bajo Coro 4º
Altas mayor

a 7

Figura 14: Corrección 6.2.1.1.a. y 6.2.1.1.b. tiple coro 3º

6.2.1.2. Alto del coro 3º: Compás 241, tercer tiempo, adición por concordancia armónica de sostenido al *fa* (acorde de D) que no aparece en la partichela.

lu tis me. Salu tis me e. et exultauit, exultauit, et exultauit, exultauit,
et exul tauitlingua mea. et exul tauitlingua mea. Ius ti tiam tuam, tuam.

Figura 15 y Figura 16: Fragmento alto coro 3º ACC-AM-C38-N259 y corrección

240

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

sa - lu - tis me - - ae: Et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit lin - gua

sa - lu - tis me - - ae: Et ex - ul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit lin - gua

sa - lu - tis me - - ae: Et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit lin - gua

6.2.1.3. Tiple del coro 4º: Compás 256, tercer tiempo, adición por concordancia armónica de becuadro al *sol* (acorde de G) que no aparece en la partichela.⁴⁴

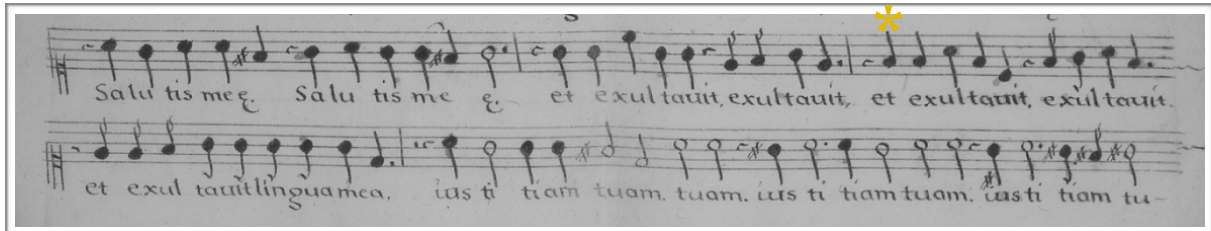


Figura 17 y Figura 18: Fragmento tiple coro 4º ACC-AM-C38-N259 y corrección

6.2.1.4. Alto del coro 5º: Compás 358, primer tiempo, adición por concordancia armónica de sostenido al *fa* (acorde de D) que no aparece en la partichela.



⁴⁴ NA: Contreras no hace uso del becuadro. En su defecto altera la nota para aclarar que no viene marcada con la anterior. Por ejemplo, un *si^b* vendría anulado con un *si[#]*. Sin embargo, en este caso tampoco viene señalado así en el pasaje corregido.

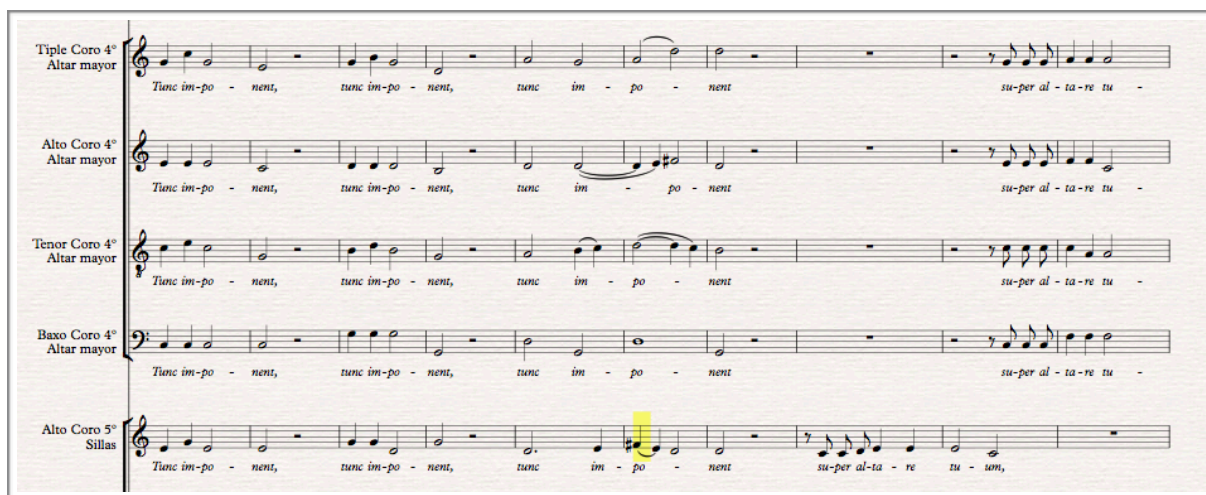


Figura 19 y Figura 20: Fragmento alto coro 5° ACC-AM-C38-N259 y corrección.

6.2.1.5.a. Bajoncillo - Bajón II del coro 5°: Compás 49, primer tiempo, adición por concordancia armónica de sostenido al *fa* (acorde de D) que no aparece en la partichela:

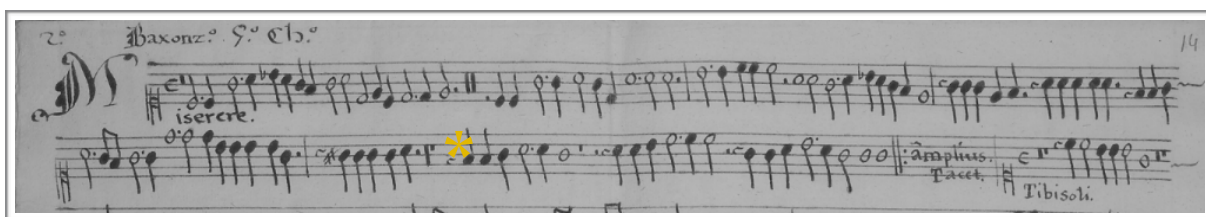


Figura 21: Fragmento bajoncillo - bajón 2° coro 5° ACC-AM-C38-N259

6.2.1.5.b. Bajoncillo - Bajón II del coro 5°: Compás 335, tercer tiempo, adición de un silencio de blanca que falta en la partichela, que sí existe en la partichela del bajón I. De no añadirse, el bajoncillo 2° quedaría desplazado.

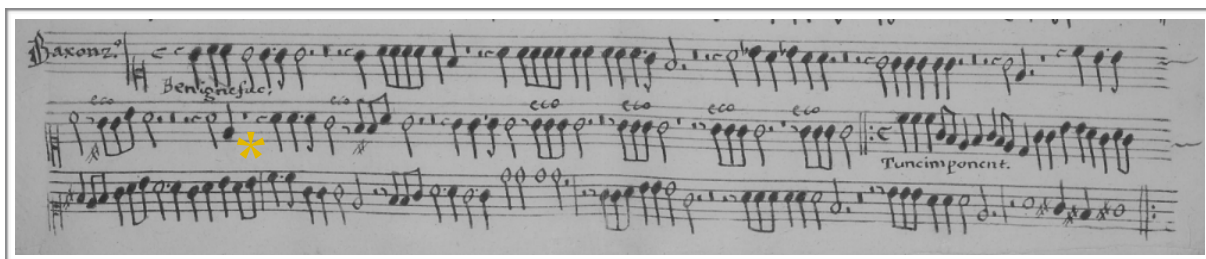


Figura 22: Fragmento bajoncillo - bajón II coro 5° ACC-AM-C38-N259

47

Tiple Coro 1°
Pulpito

se - cun - don Mag - nam. Mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Tenor Coro 2°
Pulpito

se - cun - don mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - am,

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

se - cun - don mag - nam

Alto Coro 3°
Capilla mayor

se - cun - don mag - nam

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

se - cun - don mag - nam

Tiple Coro 4°
Altar mayor

se - cun - don mag - nam

Alto Coro 4°
Altar mayor

se - cun - don mag - nam

Tenor Coro 4°
Altar mayor

se - cun - don mag - nam

Baxo Coro 4°
Altar mayor

se - cun - don mag - nam

Alto Coro 5°
Sillas

se - cun - don mag - nam mi - se - ri - cor - di -

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

se - cun - don mag - nam mi - se - ri -

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

Figura 23: Corrección 6.2.1.5.a. fragmento bajoncillo - bajón II° coro 5°.

Alto Coro 5°
Sillas

mu - ri le - ru - sa - lem, le - ru - sa - em

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

mu - ri le - ru - sa - lem, le - ru - sa - em

Figura 24: Corrección 6.2.1.5.b. fragmento bajoncillo - bajón II coro 5°

6.2.1.6.a. Acompañamiento 5º y 6º coro: Compás 288, cuarto tiempo, adición por concordancia armónica de becuadro al *fa* (acorde de G7) que no aparece en la partichela.

6.2.1.6.b. Acompañamiento 5º y 6º coro: Compás 325, compás completo de silencio que falta en la partichela. De no añadirse, el acompañamiento quedaría desplazado.

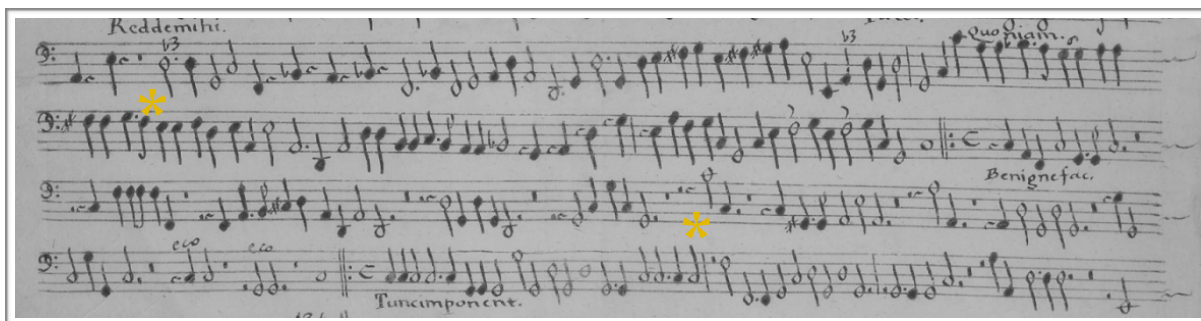


Figura 25: Fragmento acompañamiento 5º y 6º coro ACC-AM-C38-N259

Figura 26: Corrección 6.2.1.6.a. fragmento acompañamiento 5º y 6º coro.

Figure 27 shows a musical score for a choir and accompaniment. The parts are: Tiple Coro 4º, Alto Coro 4º, Tenor Coro 4º, Baxo Coro 4º, Alto Coro 5º, Bajón 1º, Bajoncillo - Bajón 2º, Tenor Coro 6º, and Acompañamiento Coro 5º y 6º. The lyrics are 'ae-di-fi- cen-tar' and 'mu-ri'. A yellow box highlights a section in the accompaniment part.

Figura 27: Corrección 6.2.1.6.b. fragmento acompañamiento 5º y 6º coro.

6.2.1.7. Tiple coro 7º: Compás 14, tercer tiempo: eliminación del sostenido a *fa* que figura en la partichela por falsa relación armónica y colisión con el *fa* natural del alto del 7º coro y del tenor del 2º coro.

Figure 28 shows a handwritten musical score for Tiple 7º. The lyrics are 'i se rere mei deus. Mise rere mei de us. Secundum magna' and 'Secundum magnam miseri cordiam tu am.' A yellow asterisk marks a note in the first staff.

Figura 28: Fragmento tiple coro 7º ACC-AM-C38-N259

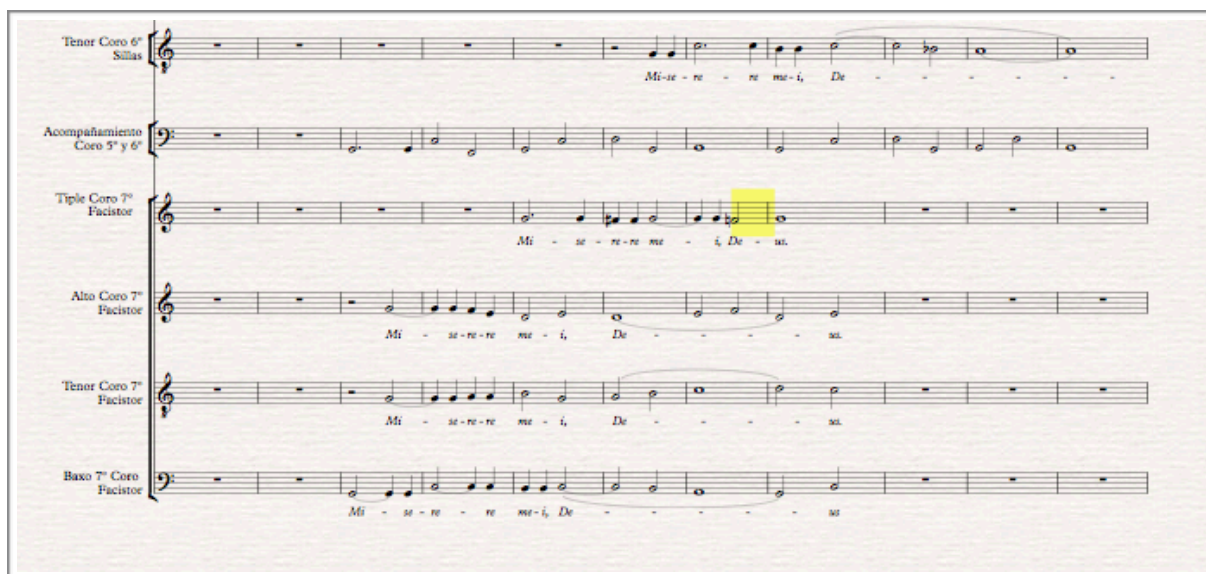


Figura 29: Corrección 6.2.1.7. tiple coro 7º

6.2.1.8. Bajo coro 7º: Las partichelas del bajo están incompletas y no se incluyó el texto de los números *Quoniam* y *Tunc*. Hemos decidido completar el texto teniendo en cuenta cómo este se desarrolla en las otras voces.

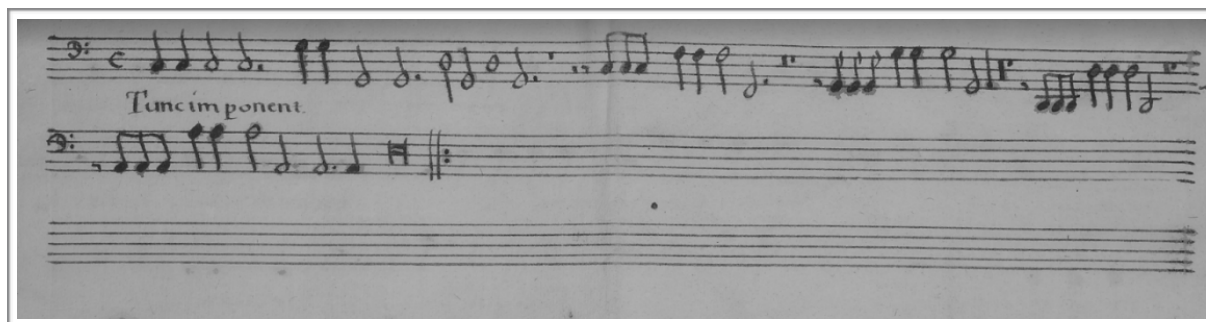
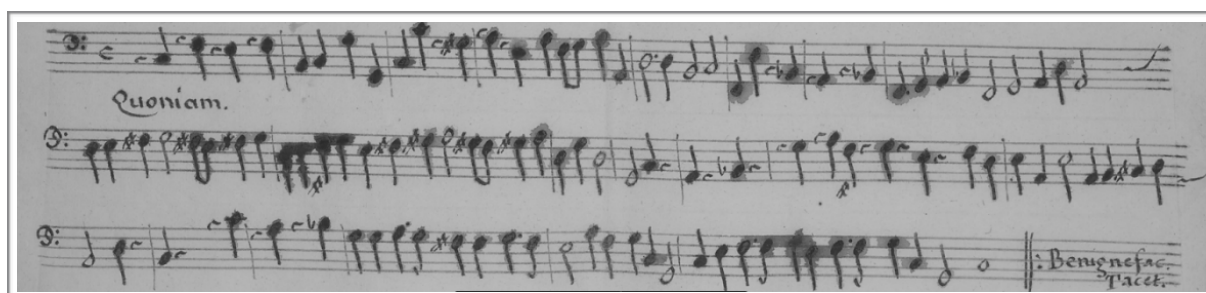


Figura 30 y Figura 31: Fragmentos bajo coro 7º ACC-AM-C38-N259

Quoniam Bajo 7º Coro Facistor 3

265 Quo - ni - am, quo - ni - am, quo - ni - am, quo - ni - am, quo - ni - am - (m) si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci -

275 um, si vo - lu - is - ses, de - dis - sem u - ni - que: Ho - lu - cas - tis, ho - lu - cas - tis, ho - lu - cas - tis non,

285 non, non, non, non, non, non, non de - lec - ta - be - ris, de - lec - ta - be - ris, non, non,

293 non, non, non de - lec - ta - be - ris, de - lec - ta - be - ris, de - lec - ta - ris, de - lec - ta - be - ris.

302 **Benigne** **Tunc Imponent**
TACET

362 ta - re tu - um, Su - per al - ta - re tu - um, Su - per al - ta - re

375 tu - um, Su - per al - ta - re tu - um vi - tu los.

Figura 32: Fragmento bajo coro 7º partichela corregida con texto

Tenore Coro 6º Sifas

Acompañamiento Coro 5º y 6º

Tiple Coro 7º Facistor

Alto Coro 7º Facistor

Tenore Coro 7º Facistor

Bajo 7º Coro Facistor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um, su - per al

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um

Figura 33: Fragmento bajo coro 7º corregida con texto

6.2.2. Resultado.

MISERERE A 7 COROS E INSTRUMENTOS 1708

A. DE CONTRERAS

Transcripción y corrección: David Ruiz Molina

MISERERE MEI DEUS a 7 coros con instrumentos 1708

Archivo Musical de la Catedral de Córdoba: Caja 38 Carpeta 259

Agustín de Contreras

Transcripción y recuperación: David Ruiz Molina

1. Miserere mei

The musical score is arranged in 18 staves, each with a vocal or instrumental part. The parts are as follows:

- Tiple Coro 1º Pulpito**: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: *Mi - se - re - re me - i De - us, me - i De - us.*
- Tenor Coro 2º Pulpito**: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: *Mi - se - re - re me - i De - - - - - us.*
- Acompañamiento Coro 1º y 2º**: Bass clef, C major, 4/4 time. Fingering: 4, b3, b7, 7, 4, b3, b7, 3.
- Tiple Coro 3º Capilla mayor**: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: *Mi - se -*
- Alto Coro 3º Capilla mayor**: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: *Mi - se - re - re me - i, De - -*
- Tenor Coro 3º Capilla mayor**: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: *Mi - se - re - re me - i De -*
- Tiple Coro 4º Altar mayor**: Treble clef, C major, 4/4 time. (Silent)
- Alto Coro 4º Altar mayor**: Treble clef, C major, 4/4 time. (Silent)
- Tenor Coro 4º Altar mayor**: Treble clef, C major, 4/4 time. (Silent)
- Bajo Coro 4º Altar mayor**: Bass clef, C major, 4/4 time. (Silent)
- Alto Coro 5º Sillas**: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: *Mi - se - re - re me - i, De - - us, me - i, De - - - - us.*
- Bajón 1º Coro 5º Sillas**: Treble clef, C major, 4/4 time. (Silent)
- Bajoncillo - Bajón 2º Coro 5º Sillas**: Treble clef, C major, 4/4 time. (Silent)
- Tenor Coro 6º Sillas**: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: *Mi - se - re - re me - i, De - - - - us.*
- Acompañamiento Coro 5º y 6º**: Bass clef, C major, 4/4 time. Fingering: 4, b3, b7, 7, 5, 6, 4, b3, 7, b7, 7, 4, b3, b7.
- Tiple Coro 7º Facistor**: Treble clef, C major, 4/4 time. (Silent)
- Alto Coro 7º Facistor**: Treble clef, C major, 4/4 time. (Silent)
- Tenor Coro 7º Facistor**: Treble clef, C major, 4/4 time. (Silent)
- Bajo 7º Coro Facistor**: Bass clef, C major, 4/4 time. (Silent)

11

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tenor Coro 2°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 4°
Altar mayor

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 5°
Sillas

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

Tiple Coro 7°
Facistor

Alto Coro 7°
Facistor

Tenor Coro 7°
Facistor

Bajo 7° Coro
Facistor

Mi - se -

Mi - se - re - re me - i

7 6 7 4 b3 b7 7 #3 3 7 7 #3 b3

re - re me - i, De - us.

- us, me - i, De - us.

- - - - - us.

Mi - se - re - re me - i, De - us, me - i, De - us.

Mi-se - re - re me - i, De - us, De - - - us.

Mi - se - re - re me - i, De - us.

Mi-se - re - re me-i, De - - - us.

Mi-se - re - re me-i, De - - -

4 b3 b7 7 #3 3 7 6 7 3 #3 b3

Mi - se - re - re me - i, De - us.

Mi - se - re - re me - i, De - - - - us.

Mi - se - re - re me - i, De - - - - us.

Mi - se - re - re me-i, De - - - - us

21

Tiple Coro 1°
Pulpito

re - re me - - i De - us. Mi - se - re -

Tenor Coro 2°
Pulpito

De - - - - - us. Mi - se - re - re

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

#3 4 3 4 3 3

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Mi - se - re - re me - i, De - us. Mi - se -

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Mi - se - re - re me - i, De - us Mi - se -

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Mi - se - re - re me - i, De - us. Mi - se -

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Mi - se - re - re me - i, De - us,

Alto Coro 4°
Altar mayor

Mi - se - re - re me - i De - us,

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Mi - se - re - re me - i, De - us,

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Mi - se - re - re me - i, De - us,

Alto Coro 5°
Sillas

Mi - se - re - re me - i, me - i De -

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

- - - - - us. Mi - se - re - re me - i, De - us,

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

#3 4 3 4 3 3

Tiple Coro 7°
Facistor

Mi - se - re - re me - i

Alto Coro 7°
Facistor

Mi - se - re - re me -

Tenor Coro 7°
Facistor

Mi - se - re - re me - - i,

Bajo 7° Coro
Facistor

Mi - se - re - re me -

28

Tiple Coro 1°
Púlpito

re me - i De - - us. Se - cun - dum mag-nam. Se - cun - dum mag - nam.

Tenor Coro 2°
Púlpito

me - i De - - us: Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam,

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

7 6 5 7 7 #3 #3

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

re - re me - i, De - - us: Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam,

Alto Coro 3°
Capilla mayor

re - re me - i, De - - us. Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam,

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

re - re me - i, De - - us. Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam,

Tiple Coro 4°
Altar mayor

me - i, De - - us. Se - cun - dum mag-nam se - cun - dum mag - nam.

Alto Coro 4°
Altar mayor

me - i, De - - us: Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam,

Tenor Coro 4°
Altar mayor

me - i, De - - us: Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam,

Bajo Coro 4°
Altar mayor

me - i, De - - us: Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam,

Alto Coro 5°
Sillas

- - - - - us: Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

me - i, De - - us: Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

7 3 6 5 7 7 #3 #3

Tiple Coro 7°
Facistor

De - - - - - us: Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam

Alto Coro 7°
Facistor

- i, De - - us: Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam,

Tenor Coro 7°
Facistor

De - - - - - us: Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam,

Bajo 7° Coro
Facistor

De - - - - - us: Se - cun - dum mag-nam, se - cun - dum mag - nam,

35

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tenor Coro 2°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 4°
Altar mayor

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 5°
Sillas

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

Tiple Coro 7°
Facistor

Alto Coro 7°
Facistor

Tenor Coro 7°
Facistor

Bajo 7° Coro
Facistor

Se - cum - dum Mag - nam.

se - cum - dum mag - nam,

se - cum - dum mag - nam,

se - cum - dum mag - nam,

se - cum - dum mag - nam,

se - cum - dum mag - nam,

se - cum - dum mag - nam,

se - cum - dum mag - nam,

se - cum - dum mag - nam,

mi - se - ri - cor - di - am tu - am. Se - cum - dum mag - nam,

mi - se - ri - cor - di - am tu - am. Se - cum - dum mag - nam,

3 3 6 7 $\frac{7}{3}$ 4 $\sharp 3$

se - cum - dum mag - nam,

se - cum - dum mag - nam,

se - cum - dum mag - nam,

se - cum - dum mag - nam,

42

Tiple Coro 1°
Pulpito

Se - cum - dum Mag - nam. Mi - se - ri - cor - di - am

Tenor Coro 2°
Pulpito

se - cum - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu -

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

#3 #3 #3 #3

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

se - cum - dum mag - nam

Alto Coro 3°
Capilla mayor

se - cum - dum mag - nam

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

se - cum - dum mag - nam

Tiple Coro 4°
Altar mayor

se - cum - dum mag - nam

Alto Coro 4°
Altar mayor

se - cum - dum mag - nam

Tenor Coro 4°
Altar mayor

se - cum - dum mag - nam

Bajo Coro 4°
Altar mayor

se - cum - dum mag - nam

Alto Coro 5°
Sillas

se - cum - dum mag - nam

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

se - cum - dum mag - nam

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

#3 #3

Tiple Coro 7°
Facistor

se - cum - dum mag - nam

Alto Coro 7°
Facistor

se - cum - dum mag - nam

Tenor Coro 7°
Facistor

se - cum - dum mag - nam,

Bajo 7° Coro
Facistor

se - cum - dum mag - nam,

48

Tiple Coro 1°
Pulpito

tu - am. Mi - se - ri -

Tenor Coro 2°
Pulpito

- am, mi - se - ri -

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

4 #3 #3 6 6 4

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

mi - se - ri - cor - di - am,

Alto Coro 3°
Capilla mayor

mi - se - ri - cor - di - am,

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

mi - se - ri - cor - di - am,

Tiple Coro 4°
Altar mayor

mi - se - ri - cor - - di -

Alto Coro 4°
Altar mayor

mi - se - ri - cor -

Tenor Coro 4°
Altar mayor

mi - se - ri - cor - - di -

Bajo Coro 4°
Altar mayor

mi - se - ri - cor - - di -

Alto Coro 5°
Sillas

mi - se - ri - cor - di - am - tu - - am. Mi -

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

mi - se - ri - cor - - di - am - tu - - am, mi - se - ri - cor -

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

#3 6 3

Tiple Coro 7°
Facistor

mi - se - ri - cor - di - am

Alto Coro 7°
Facistor

mi - se - ri - cor - di - am

Tenor Coro 7°
Facistor

mi - se - ri - cor - di - am

Bajo 7° Coro
Facistor

mi - se - ri - cor - di - am

55

Tiple Coro 1°
Pulpito

cor - - di - am, mi - se - ri - cor - - di - am tu - - am.

Tenor Coro 2°
Pulpito

cor - - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

4 3

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

mi - se - ri - cor - - di - am tu - - am.

Alto Coro 3°
Capilla mayor

mi - se - ri - cor - - di - am tu - - am.

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

mi - se - ri - cor - - di - am tu - - am.

Tiple Coro 4°
Altar mayor

am, Mi - se - ri - cor - - di - am tu - - am.

Alto Coro 4°
Altar mayor

- di - am, mi - se - ri - cor - - di - am tu - - am.

Tenor Coro 4°
Altar mayor

am, mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

Bajo Coro 4°
Altar mayor

am, Mi - se - ri - cor - - di - am tu - - am.

Alto Coro 5°
Sillas

se - ri - cor - - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

- di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

4 3

Tiple Coro 7°
Facistor

tu - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Alto Coro 7°
Facistor

tu - - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

Tenor Coro 7°
Facistor

tu - - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

Bajo 7° Coro
Facistor

tu - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

2. Et secundum

Tenor - canto llano



3. Amplius

Tiple Coro 1º
Pulpito



Tenor Coro 2º
Pulpito



Acompañamiento
Coro 1º y 2º



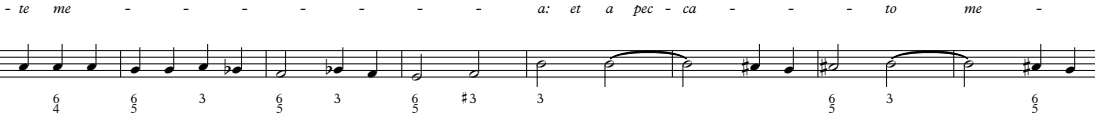
Tiple Coro 1º
Pulpito



Tenor Coro 2º
Pulpito



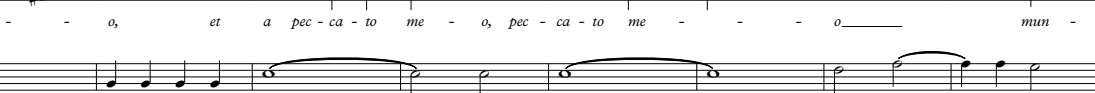
Acompañamiento
Coro 1º y 2º



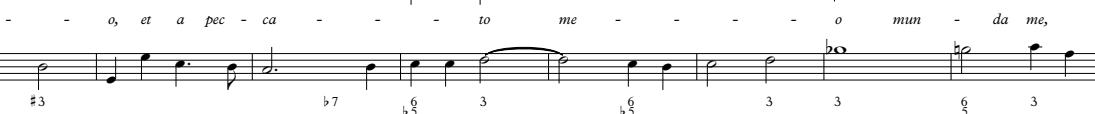
Tiple Coro 1º
Pulpito



Tenor Coro 2º
Pulpito



Acompañamiento
Coro 1º y 2º



Tiple Coro 1º
Pulpito



Tenor Coro 2º
Pulpito



Acompañamiento
Coro 1º y 2º



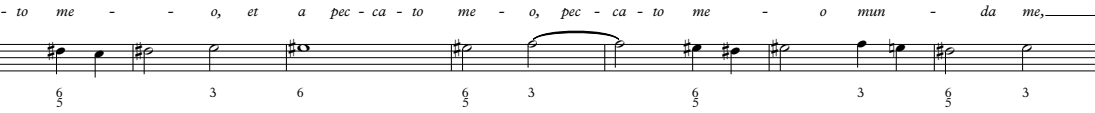
Tiple Coro 1º
Pulpito



Tenor Coro 2º
Pulpito



Acompañamiento
Coro 1º y 2º



Tiple Coro 1º
Pulpito



Tenor Coro 2º
Pulpito



Acompañamiento
Coro 1º y 2º



4. Quoniam iniquitatem

Tenor - canto llano



5. Tibi soli

108

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tenor Coro 2°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 4°
Altar mayor

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 5°
Sillas

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

Tiple Coro 7°
Facistor

Alto Coro 7°
Facistor

Tenor Coro 7°
Facistor

Bajo 7° Coro
Facistor

6 6 3

Pec - ca - - - vi,

Ti - bi so - - - li pec - ca - - - vi

Pec - ca - vi, pec - ca - - - vi

Pec - ca - vi, pec - ca - - - vi

Pec - ca - vi, pec - ca - - - vi

Pec - ca - - - vi,

Pec - ca - - - vi,

Pec - ca - - - vi,

Pec - ca - - - vi,

Pec - ca - - - vi.

Pec - ca - vi, pec - ca - - - vi,

Pec - ca - vi.

Pec - ca - vi.

Pec - ca - vi.

Pec - ca - vi.

114

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tenor Coro 2°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 4°
Altar mayor

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 5°
Sillas

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

Tiple Coro 7°
Facistor

Alto Coro 7°
Facistor

Tenor Coro 7°
Facistor

Bajo 7° Coro
Facistor

pec - ca - vi, pec - ca - vi,
pec - ca - vi, pec - ca - vi,
#3 #3 7 #3
pec - ca - vi, pec - ca - vi.
pec - ca - vi, pec - ca - - - vi.
pec - ca - vi, pec - ca - vi,
pec - ca - vi, pec - ca - vi,
pec - ca - vi, pec - ca - vi,
pec - ca - vi, pec - ca - vi,
Ti - bi - so - - i pec - ca - - - vi, et ma -
pec - ca - - - vi, et
#3 3 6 6 3 #3 #3 #3
pec - ca - vi, pec - ca - vi.
pec - ca - vi, pec - ca - vi.
pec - ca - vi, pec - ca - vi.
pec - ca - vi, pec - ca - vi.

121

Tiple Coro 1°
Pulpito

et ma - - lum, ma - lum, ma - lum.

Tenor Coro 2°
Pulpito

et ma - lum, et ma - lum, et ma - lum

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

\sharp_3 5 \sharp_3 3 \sharp_3 \flat_3 \flat_7 3

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 4°
Altar mayor

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 5°
Sillas

lum, ma - - lum co - ram te_____ fe -

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

ma - lum, et ma - - lum co - ram te_____

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

7 3 7 6 \sharp_3 5 \flat_3 8 7 5 6

Tiple Coro 7°
Facistor

Alto Coro 7°
Facistor

Tenor Coro 7°
Facistor

Bajo 7° Coro
Facistor

129

Tiple Coro 1°
Pulpito

in ser - mo - ni - bus tu - is,

Tenor Coro 2°
Pulpito

in ser - mo - ni - bus tu - is,

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Alto Coro 4°
Altar mayor

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Alto Coro 5°
Sillas

ci: in - ser - mo - ni - bus tu - is,

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

fe - ci: In ser mo - ni - bus tu -

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Tiple Coro 7°
Facistor

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Alto Coro 7°
Facistor

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Tenor Coro 7°
Facistor

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

Bajo 7° Coro
Facistor

Ut jus - ti - fi - ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris.

136

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tenor Coro 2°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 4°
Altar mayor

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 5°
Sillas

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

Tiple Coro 7°
Facistor

Alto Coro 7°
Facistor

Tenor Coro 7°
Facistor

Bajo 7° Coro
Facistor

et vin-cas, et vin-cas cum ju-di-

et vin-cas, et vin-cas cum ju-di-

Et vin-cas cum ju-di-ca-ris. Et vin-cas

Et vin-cas cum ju-di-ca-ris, Et vin-cas

Et vin-cas cum ju-di-ca-ris, et vin-cas

Et vin-cas, et vin-cas, et vin-cas,

Et vin-cas, et vin-cas, et vin-cas,

Et vin-cas, et vin-cas, et vin-cas,

Et vin-cas, et vin-cas, et vin-cas,

tu-is, et vin-cas cum ju-di-ca-ris,

-is, et vin-cas cum ju-di-ca-ris.

et vin-cas, et vin-cas,

et vin-cas, et vin-cas,

et vin-cas, et vin-cas,

et vin-cas, et vin-cas,

144

Tiple Coro 1°
Pulpito

ca - ris, et vin - cas, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Tenor Coro 2°
Pulpito

ca - ris. Et vin - cas, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

cum ju - di - ca - ris. et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Alto Coro 3°
Capilla mayor

cum ju - di - ca - ris. et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

cum ju - di - ca - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris,

Tiple Coro 4°
Altar mayor

et vin - cas, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Alto Coro 4°
Altar mayor

et vin - cas, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Tenor Coro 4°
Altar mayor

et vin - cas, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Bajo Coro 4°
Altar mayor

et vin - cas, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Alto Coro 5°
Sillas

et vin - cas, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Et vin - cas, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

Tiple Coro 7°
Facistor

et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Alto Coro 7°
Facistor

et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Tenor Coro 7°
Facistor

et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Bajo 7° Coro
Facistor

et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

6. Ecce

Tenor - canto llano

8. *Ec-ce e-nim in in-i-qui-ta-ti-bus con-cep-tus sum: et in pec-ca-tis con-ce-pit me ma-ter me-a.*

7. Ecce enim

Alto Coro 5° Sillas

8. *Ec-ce e-nim ve-ri-ta-tem di-le-xis-ti: in-cer-ta et oc-cul-ta sa-pi-en-ti-ae tu-ae ma-ni-fes-ta-ti mi-hi.*

8. Asperges

Tenor - canto llano

8. *As-per-ges me hys-so-po, et mun-da-bor: la-va-bis me, et su-per ni-vem de al-ba-bor.*

9. Auditui meo

Alto Coro 5° Sillas

152

Au-di-tu-i me-o da-bis gau-di-um et lae

Bajón 1° Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6° Sillas

8

Au-di-tu-i me-o da-bis gau-di-um

Acompañamiento Coro 5° y 6°

6 7 4 3 #3

Alto Coro 5° Sillas

158

ti-ti-am, et lae-ti-ti-am: Et ex-ul-ta-bunt, et ex-ul-ta-bunt, et ex-sul-ta-bunt os-

Bajón 1° Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6° Sillas

8

et lae-ti-ti-am, lae-ti-ti-am: Et ex-ul-ta-bunt, Et ex-ul-ta-bunt os-

Acompañamiento Coro 5° y 6°

4 7 #3 #3 4 #3

Alto Coro 5° Sillas

164

-sa hu-mi-li-a-

Bajón 1° Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6° Sillas

8

sa hu-mi-li-a-

Acompañamiento Coro 5° y 6°

#3 b3 7 b7 3 #3 3

170

Alto Coro 5° Sillas

Bajón 1° Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6° Sillas

Acompañamiento Coro 5° y 6°

3 #3 b3 6 3 #3 8 7

ta. hu - mi - li - a -

176

Alto Coro 5° Sillas

Bajón 1° Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6° Sillas

Acompañamiento Coro 5° y 6°

7 3 4 8 7 4 b3 3 4 3

ta. hu - mi - li - a - ta.

10. Adverte

Tenor - canto llano

Ad - ver - te fa - ci - em tu - am a pec - ca - tis me - is: et om - nes in - i - qui - ta - tes me - as de - la.

11. Cor mundum

183

Tiple Coro 1° Pulpito

Acompañamiento Coro 1° y 2°

Cor mun-dum cre - a, Cor mun - dum cre - a in me, De - us, in me,

6 3 7 4 3 6 3

189

Tiple Coro 1° Pulpito

Acompañamiento Coro 1° y 2°

De - us: Et spi - ri-tum rec - tum in - no - va, Et spi - ri-tum rec - tum in - no -

6 4 #3 7 3 b7 3 b7 3 b3 5 #3 6 3 6 b5 3

195

Tiple Coro 1° Pulpito

Acompañamiento Coro 1° y 2°

va in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me -

b6 3 6 3 6 3 4 #3 #3 #3 3 6 6 4 #3

201

Tiple Coro 1° Pulpito

Acompañamiento Coro 1° y 2°

- is, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is.

#3 6 3 #3 6 #3 6 b7 6 6 6 8 7 3 3 6 3 6 4 3

12. Ne projicias

Tenor - canto llano



13. Redde mihi

208
Tenor Coro 2°
Pulpito



Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Alto Coro 5°
Sillas

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Acompañamiento
Coro 5° y 6°



214
Tenor Coro 2°
Pulpito



Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Alto Coro 5°
Sillas

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Acompañamiento
Coro 5° y 6°



221
Tenor Coro 2°
Pulpito



Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Alto Coro 5°
Sillas

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

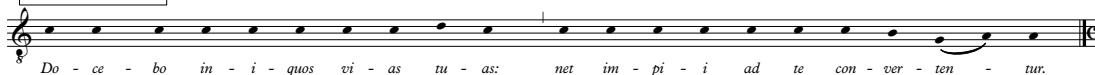
Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Acompañamiento
Coro 5° y 6°



14. Docebo

Tenor - canto llano



15. Libera me

227 Despacio

Acompañamiento
Coro 1º y 2º



Tiple Coro 3º
Capilla mayor



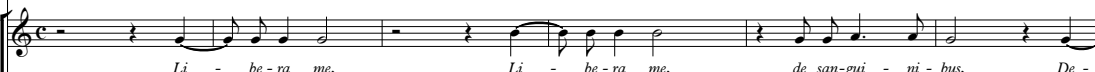
Alto Coro 3º
Capilla mayor



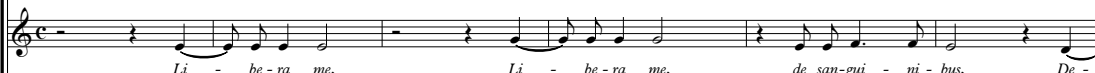
Tenor Coro 3º
Capilla mayor



Tiple Coro 4º
Altar mayor



Alto Coro 4º
Altar mayor



Tenor Coro 4º
Altar mayor



Bajo Coro 4º
Altar mayor



233

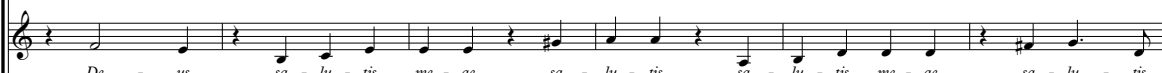
Acompañamiento
Coro 1º y 2º



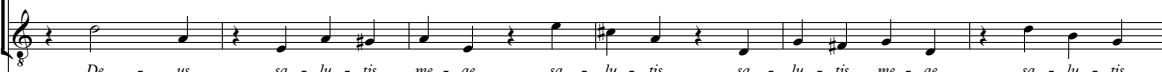
Tiple Coro 3º
Capilla mayor



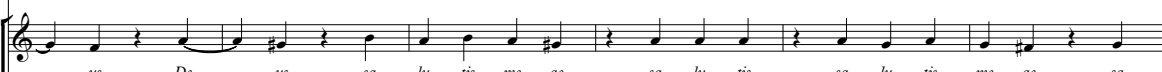
Alto Coro 3º
Capilla mayor



Tenor Coro 3º
Capilla mayor



Tiple Coro 4º
Altar mayor



Alto Coro 4º
Altar mayor



Tenor Coro 4º
Altar mayor



Bajo Coro 4º
Altar mayor



239

Acompañamiento
Coro 1º y 2º

Tiple Coro 3º
Capilla mayor

Alto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Tiple Coro 4º
Altar mayor

Alto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

me - - - ae: Et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit,

me - - - ae: Et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit,

me - - - ae: Et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit,

lu - tis me - ae: Et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, Et ex - sul -

lu - tis me - ae: Et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, Et ex - sul -

lu - tis me - ae: Et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, Et ex - sul -

lu - tis me - ae: Et ex - sul - ta - bit, ex - sul - ta - bit, Et ex - sul -



245

Acompañamiento
Coro 1º y 2º

Tiple Coro 3º
Capilla mayor

Alto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Tiple Coro 4º
Altar mayor

Alto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a

ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a

ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a

ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a jus -

ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a jus - ti -

ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a jus -

ta - bit, ex - sul - ta - bit, et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a jus -

250

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

7 #3 b3 #3 3 7 #3 #3 3 #3 3

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

jus - ti - ti - am - tu - - - - am, jus - ti - ti - am

Alto Coro 3°
Capilla mayor

jus - ti - ti - am tu - am, tu - am, jus - ti - ti - am

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

jus - ti - ti - am tu - am, tu - - - am. jus - ti - ti - am

Tiple Coro 4°
Altar mayor

ti - ti - am tu - am, jus - ti - - ti - am tu - am, jus - ti -

Alto Coro 4°
Altar mayor

- ti - am tu - am, tu - am, jus - ti - ti - am tu - - -

Tenor Coro 4°
Altar mayor

ti - ti - am tu - - - am, jus - ti - ti - am tu - - - am, - - -

Bajo Coro 4°
Altar mayor

ti - ti - am tu - am, tu - am, jus - ti - ti - am, jus - ti - - ti - am tu - am,



257

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

4 #3 3 4 #3

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

tu - - - am, jus - ti - - ti - am tu - - - am. - - -

Alto Coro 3°
Capilla mayor

tu - - - am, jus - ti - - ti - am tu - - - am. - - -

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

tu - - - am jus - ti - - ti - am tu - - - am. - - -

Tiple Coro 4°
Altar mayor

- ti - am tu - am, jus - ti - - ti - am tu - - - am. - - -

Alto Coro 4°
Altar mayor

- - - am jus - ti - - ti - am tu - - - am. - - -

Tenor Coro 4°
Altar mayor

tu - - - am, jus - ti - - ti - am tu - - - - - - - am.

Bajo Coro 4°
Altar mayor

tu - - - am, jus - ti - - ti - am tu - - - - - - - am.

16. Domine

Tenor - canto llano



Do - mi - ne, la - bi - a me - a a - pe - ri - es: et os me - um an - nin - ti - a - bit lau - dem tu - am.

17. Quoniam

263

Alto Coro 5° Sillas

Quo - ni - am Quo - ni - am

Bajón 1° Coro 5° Sillas

Cambiar a Bajón

Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas

Acompañamiento Coro 5° y 6°

Bajo 7° Coro Facistor

Quo - ni - am, quo - ni - am, quo - ni - am, quo - ni - am, quo - ni - am - (m)

269

Alto Coro 5° Sillas

si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem

Bajón 1° Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas

Acompañamiento Coro 5° y 6°

Bajo 7° Coro Facistor

si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, si vo - lu - is - ses,

275

Alto Coro 5° Sillas

u - ti - que: Ho - lo - caus - tis, ho - lo - caus - tis,

Bajón 1° Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas

Acompañamiento Coro 5° y 6°

Bajo 7° Coro Facistor

de - dis - sem u - ni - que: Ho - lu - cas - tis, ho - lu - cas - tis,

281

Alto Coro 5° Sillas

ho - lo - caus - tis non, non, non de - lec - ta - be - ris, non, non, non de - lec -

Bajón 1° Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas

Acompañamiento Coro 5° y 6°

Bajo 7° Coro Facistor

ho - lu - cas - tis non, non, non, non, non, non, non de -



287

Alto Coro 5° Sillas

ta - - be - ris, non, non, non de - lec - ta - be - ris, non, non,

Bajón 1° Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas

Acompañamiento Coro 5° y 6°

Bajo 7° Coro Facistor

lec - ta - be - ris, de - lec - ta - be - ris, non, non, non, non, non de - lec -



293

Alto Coro 5° Sillas

non, non, non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - be - ris.

Bajón 1° Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas

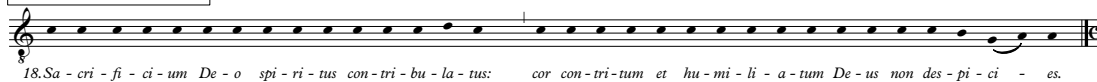
Acompañamiento Coro 5° y 6°

Bajo 7° Coro Facistor

- ta - be - ris, de - lec - ta - be - ris, de - lec - ta - ris, de - lec - ta - be - - ris.

18. Sacrificium

Tenor - canto llano



19. Benigne

300

eco

Tiple Coro 1°
Pulpito

Do - mi - ne,

Tenor Coro 2°
Pulpito

Do - mi - ne,

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

eco

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

eco

Do - mi - ne,

Alto Coro 3°
Capilla mayor

eco

Do - mi - ne

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

eco

Do - mi - ne

Tiple Coro 4°
Altar mayor

eco

Do - mi - ne

Alto Coro 4°
Altar mayor

eco

Do - mi - ne

Tenor Coro 4°
Altar mayor

eco

Do - mi - ne

Bajo Coro 4°
Altar mayor

tutti

eco

Do - mi - ne

Alto Coro 5°
Sillas

Be - nig - ne fac, Do - mi - ne, in

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Cambiar a Bajoncillo

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Be - nig - ne fac, Do - mi - ne, in

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

306

eco

Tiple Coro 1°
Pulpito

in bo-na vo-lun - ta - te

eco

Si - on:

eco

Tenor Coro 2°
Pulpito

in bon-na vo-lun - ta - te

eco

Si - on:

eco

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

#3 #3

eco

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

in bo-na vo-lun-ta - te

eco

Si -

eco

Alto Coro 3°
Capilla mayor

in bo-na vo-lun-ta - te

eco

Si -

eco

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

in bo-na vo-lun-ta - te

eco

Si -

eco

Tiple Coro 4°
Altar mayor

in bo-na vo-lun - ta - te

eco

Alto Coro 4°
Altar mayor

in bo-na vo-lun - ta - te

eco

Tenor Coro 4°
Altar mayor

in bo-na vo-lun - ta - te

eco

Bajo Coro 4°
Altar mayor

in bo-na vo-lun - ta - te

bo-na vo lun-ta - te

in bo-na vo lun-ta - te tu - a Si - on:

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

bo-na vo lun-ta - te

in bo-na vo lun-ta - te tu - a Si - on:

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

#3 6 3 #3 3 4 #3 3

313

Tiple Coro 1°
Pulpito

eco
ae - di - fi - cen - tur,

Tenor Coro 2°
Pulpito

eco
ae - di - fi - cen - tur,

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

eco
#3 b3 #3 b3

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

on: ae - di - fi - cen - tur,

Alto Coro 3°
Capilla mayor

on: ae - di - fi - cen - tur,

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

on: ae - di - fi - cen - tur,

Tiple Coro 4°
Altar mayor

eco Si - on: ae - di - fi - cen - tur,

Alto Coro 4°
Altar mayor

eco Si - on: ae - di - fi - cen - tur,

Tenor Coro 4°
Altar mayor

eco Si - on: ae - di - fi - cen - tur,

Bajo Coro 4°
Altar mayor

eco Si - on: ae - di - fi - cen - tur,

Alto Coro 5°
Sillas

Ut ae - di - fi - cen - tur, Ut

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Ut ae - di - fi - cen - tur, Ut

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

#3 b3 #3 b3 4 #3 3

320

eco

Tiple Coro 1°
Pulpito

ae - di - fi - cen - tur

mu - ri

eco

Tenor Coro 2°
Pulpito

ae - di - fi - cen - tur

mu - ri

eco

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

3

eco

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

ae - di - fi - cen - tur

mu -

eco

Alto Coro 3°
Capilla mayor

ae - di - fi - cen - tur

mu -

eco

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

ae - di - fi - cen - tur

mu -

eco

Tiple Coro 4°
Altar mayor

ae - di - fi - cen - tur

eco

Alto Coro 4°
Altar mayor

ae - di - fi - cen - tur

eco

Tenor Coro 4°
Altar mayor

ae - di - fi - cen - tur

eco

Bajo Coro 4°
Altar mayor

ae - di - fi - cen - tur

eco

Alto Coro 5°
Sillas

ae - di - fi - cen - tur,

mu - ri

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

ae - di - fi - cen - tur,

mu - ri

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

4 3

332

eco

Tiple Coro 1°
Pulpito

mu - ri

eco

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem,

eco

Tenor Coro 2°
Pulpito

mu - ri

eco

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem,

eco

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

eco

4 3 #3

eco

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

mu - ri

eco

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa -

eco

Alto Coro 3°
Capilla mayor

mu - ri

eco

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa -

eco

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

mu - ri

eco

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa -

eco

Tiple Coro 4°
Altar mayor

lem,

eco

mu - ri

eco

Ie - ru - sa -

eco

Alto Coro 4°
Altar mayor

lem,

eco

mu - ri

eco

Ie - ru - sa -

eco

Tenor Coro 4°
Altar mayor

lem,

eco

mu - ri

eco

Ie - ru -

eco

Bajo Coro 4°
Altar mayor

lem,

eco

mu - ri

eco

Ie - ru - sa -

eco

Alto Coro 5°
Sillas

mu - ri

eco

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - em

eco

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

eco

eco

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

eco

eco

Tenor Coro 6°
Sillas

mu - ri

eco

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - em

eco

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

#3 #3

339

Tiple Coro 1°
Pulpito

eco

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem,

Tenor Coro 2°
Pulpito

eco

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem,

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

eco

4 3 8 7 4 3 7 7 3

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

eco

lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem,

Alto Coro 3°
Capilla mayor

eco

lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem,

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

eco

lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem,

Tiple Coro 4°
Altar mayor

eco

lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa -

Alto Coro 4°
Altar mayor

eco

lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa -

Tenor Coro 4°
Altar mayor

eco

- sa - lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa -

Bajo Coro 4°
Altar mayor

eco

lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa -

Alto Coro 5°
Sillas

eco

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - em

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

eco

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

eco

Tenor Coro 6°
Sillas

eco

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - em

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

4 3

The musical score is written for a large ensemble, including various vocal parts and piano accompaniment. The tempo is marked "Allegretto" at 108 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Vocal Parts:

- Tiple Coro 1° Pulpito
- Tenor Coro 2° Pulpito
- Acompañamiento Coro 1° y 2°
- Tiple Coro 3° Capilla mayor
- Alto Coro 3° Capilla mayor
- Tenor Coro 3° Capilla mayor
- Tiple Coro 4° Altar mayor
- Alto Coro 4° Altar mayor
- Tenor Coro 4° Altar mayor
- Bajo Coro 4° Altar mayor
- Alto Coro 5° Sillas
- Bajón 1° Coro 5° Sillas
- Bajoncillo - Bajón 2° Coro 5° Sillas
- Tenor Coro 6° Sillas
- Acompañamiento Coro 5° y 6°

Piano Accompaniment:

- Acompañamiento Coro 1° y 2°
- Acompañamiento Coro 5° y 6°

Lyrics:

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem,

20a. Tunc acceptabis

Tenor - canto llano



20b. Tunc imponent

351

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

Tenor Coro 2°
Pulpito

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

Alto Coro 4°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

Alto Coro 5°
Sillas

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

Tiple Coro 7°
Facistor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

Alto Coro 7°
Facistor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

Tenor Coro 7°
Facistor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

Bajo 7° Coro
Facistor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - - nent

358

Tenor - canto llano

Tiple Coro 1°
Púlpito

Tenor Coro 2°
Púlpito

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 4°
Altar mayor

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 5°
Sillas

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

Tiple Coro 7°
Facistor

Alto Coro 7°
Facistor

Tenor Coro 7°
Facistor

Bajo 7° Coro
Facistor

123

364

Tiple Coro 1°
Pulpito

su-per al - ta - re tu - um,

Tenor Coro 2°
Pulpito

su-per al - ta - re tu - um,

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

4 #3 #3 3

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - re tu - um

Alto Coro 3°
Capilla mayor

su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - re tu - um vi -

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - re tu - um

Tiple Coro 4°
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um,

Alto Coro 4°
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um,

Tenor Coro 4°
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um,

Bajo Coro 4°
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um,

Alto Coro 5°
Sillas

- tu - los. Su-per al - ta - re tu - um,

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

- tu - los. Su-per al - ta - re tu - um,

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

4 #3 3

Tiple Coro 7°
Facistor

Su-per al - ta - re tu - um,

Alto Coro 7°
Facistor

Su-per al - ta - re tu - um,

Tenor Coro 7°
Facistor

Su-per al - ta - re tu - um,

Bajo 7° Coro
Facistor

Su-per al - ta - re tu - um,

370

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tenor Coro 2°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 4°
Altar mayor

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Alto Coro 5°
Sillas

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

Tiple Coro 7°
Facistor

Alto Coro 7°
Facistor

Tenor Coro 7°
Facistor

Bajo 7° Coro
Facistor

su - per al - ta - re tu - um

su - per al - ta - re tu - um vi -

#3 3 4 #3 5 7 6 5 #3 3

vi - - - tu - los.

- - - - tu - los.

vi - - - - tu - los.

su - per al - ta - re tu - um,

su - per al - ta - re tu - um,

su - per al - ta - re tu - um,

su - per al - ta - re tu - um,

su - per al - ta - re tu - um,

su - per al - ta - re tu - um,

su - per al - ta - re tu - um,

#3 3

Su - per al - ta - re tu - um,

Su - per al - ta - re tu - um,

Su - per al - ta - re tu - um,

Su - per al - ta - re tu - um,

376

Tiple Coro 1°
Pulpito

vi - - tu - los, vi - - - tu - los.

Tenor Coro 2°
Pulpito

- - tu - los, vi - - - tu - los.

Acompañamiento
Coro 1° y 2°

4 #3 4 #3

Tiple Coro 3°
Capilla mayor

Su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

Alto Coro 3°
Capilla mayor

Su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

Tiple Coro 4°
Altar mayor

Su - per al - ta - re tu - um vi - - tu - los.

Alto Coro 4°
Altar mayor

Su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Su - per al - ta - re tu - um vi - - - tu - los.

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

Alto Coro 5°
Sillas

su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

Bajón 1°
Coro 5° Sillas

Bajoncillo - Bajón 2°
Coro 5° Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

Acompañamiento
Coro 5° y 6°

#3 3 4 #3

Tiple Coro 7°
Facistor

Su - per al - ta - re tu - um vi - - tu - los.

Alto Coro 7°
Facistor

Su - per al - ta - re tu - um vi - ti - los.

Tenor Coro 7°
Facistor

Su - per al - ta - re tu - um vi - - tu - los.

Bajo 7° Coro
Facistor

Su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

6.2.3. Análisis textural:

Gráfico que muestra por colores la distribución de la masa sonora según los versículos del Miserere a 7 coros e instrumentos de 1708 de A. de Contreras: En la tabla podemos observar cómo Contreras organiza y distribuye la densidad sonora atendiendo a los coros e instrumentos que participan en cada número y la ubicación de los mismos,

Coros	Miserere	Amplius	Tibi	Ecce enim	Auditui	Cor mundum	Redde mihi	Libera me	Quoniam	Benigne	Tunc
1º											
2º											
Ac. 1º y 2º coro											
3º				Solo Palomo*							
4º											
5º											
6º											
Ac. 5º y 6º coro											
7º											

Tabla 12: Gráfico - análisis textural del “Miserere a 7 coros e instrumentos 1708”

6.2.4. Aclaraciones performativas.

Teniendo en cuenta la plantilla de cantantes e instrumentos con los que contaba Contreras, estas obras no debían interpretarse con gran número de integrantes por cada coro e instrumentos. Si nos ceñimos al criterio de economía de recursos, esta obra se pudo interpretar con la siguiente plantilla:

- Los cuatro triples de los que disponía se distribuirían en coros 1º, 3º, 4º y 7º.
- De los siete altos, haría uso de cuatro de ellos, distribuidos entre coro 3º, 4º, 5º y 7º.
- Hizo uso de al menos cinco tenores, cuando en plantilla contaba con 3, luego debió completar, bien con los altos o bien con cantores tenores para completar los coros 2º, 3º, 4º, 6º y 7º.
- Finalmente hizo uso de dos bajos, cuando solo disponía de uno; así que debió completar la plantilla con al menos un cantor bajo.
- Respecto a los bajones no hay duda, pues contaba con ellos en la plantilla.
- Más duda cabe en la conformación de los acompañamientos. Sabemos que contaba con dos organistas, un arpa y un violón. Aquí valen varias hipótesis, desde la utilización de los dos órganos entre los dos fijos disponibles o contando con uno portativo, u otras combinaciones.

Sabemos que el arpa figura explícitamente en anotaciones para acompañar al solista Palomo en otros misereres, así que hemos optado por incluir el arpa en esta propuesta, que bien pudiera completarse o no con el violón haciendo el bajo continuo. Esta combinación podría situarse próxima al coro 1º y 2º -por ejemplo en el presbiterio- para realizar el acompañamiento.

El acompañamiento del 5º y 6º coro bien puede realizarlo el órgano.

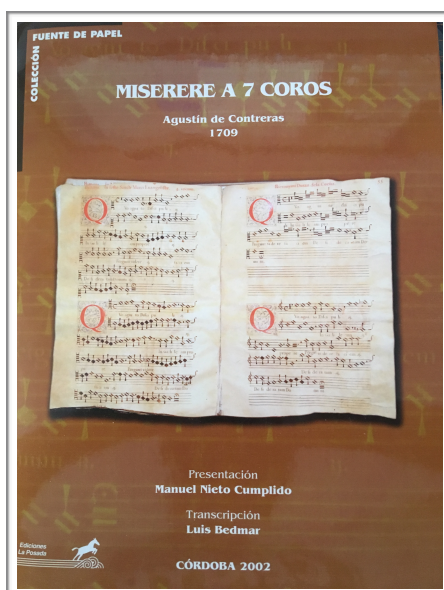
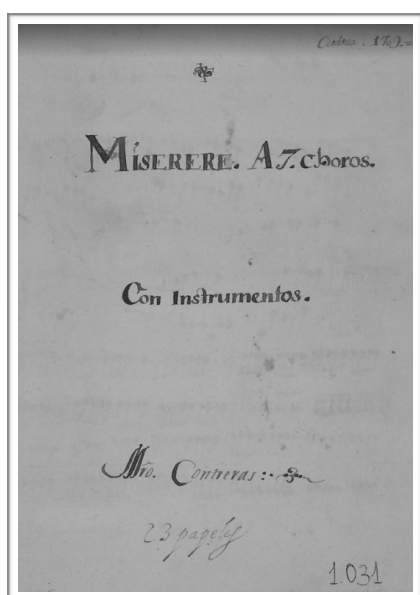
Nota: Debemos advertir, que los órganos actualmente cuentan con afinación temperada, y no mesotónica. De incluir órgano en una nueva reinterpretación de la obra debemos solventar este aspecto.

Finalmente la plantilla quedaría así:

- Coro 1º: 1 tiple
- Coro 2º: 1 tenor
- Acompañamiento 1º y 2º coro: 1 arpa (opción de sumar 1 violón)
- Coro 3º: 1 tiple + 1 alto + 1 tenor
- Coro 4: 1 tiple + 1 alto + 1 tenor + 1 bajo
- Coro 5º: 1 alto + 2 bajones (el 2º combina con bajoncillo)
- Coro 6º: 1 alto
- Acompañamiento 5º y 6º coro: 1 órgano
- Coro 7º: 1 tiple + 1 alto + 1 tenor + 1 bajo

También es posible doblar esta plantilla para ganar masa sonora.

6.3. “Miserere a 7 coros con instrumentos caja 114 - carpeta 1031”, recuperado y transcrito por L. Bedmar.



Figuras 33 y 34: Firma Miserere ACC-AM-114-1031 de 1709 y Portada de la edición con la transcripción de Bedmar.

No podíamos obviar en este trabajo el miserere que nos ha servido de guía en la investigación y que nos ayudó a establecer el objeto de estudio en estas magníficas obras, el miserere recuperado por Bedmar.

Respetando dicha transcripción, la dejamos como establecida. Sin embargo, apuntamos la posibilidad de que con el pertinente permiso del Cabildo y de Bedmar, reeditarla con el formato de las ediciones en este trabajo recogidas para unificar el conjunto de los misereres a 7 coros en una edición especial posterior.

De este miserere recoger que nuevamente, A. de Contreras deja al cantor solista la interpretación del *Ecce enim*, especificando ahora sí, que el solista debe ser Palomo acompañado por el arpa.

En este caso, el texto del *Ecce enim*, viene incluida solo en la partichela del tenor del coro 2º, así que nos establece una pista de dónde estaría esta vez el cantor solista.

La anotación “solo arpa Palomo” figura en la partichela del acompañamiento de los coros 1º, 2º, 3º y 4º, valioso dato para establecer que el arpa formaba parte de este acompañamiento. Y si teníamos dudas en la inclusión de algún instrumento a añadir en el acompañamiento, se incluye en este caso una copia extra de esta partichela, lo cual indica la inclusión de algún instrumento más completando la realización del bajo continuo.

Además se incluye una partichela específica de acompañamiento del 4º coro, destinado a un tercer instrumento a parte del arpa y tal vez el violón. ¿Un órgano, tal vez, como indica Bedmar? Es posible.

Siguiendo con los acompañamientos, indicar que A. de Contreras incluyó en este miserere otro instrumento para el acompañamiento de los coros 5º, 6º y 7º coros; un acompañamiento general y una partichela a parte para un violón.

No desarrollaremos un punto específico para una propuesta performativa de este miserere. Sin embargo, podemos apuntar que considerando que A. de Contreras contara con 2 organistas, 2 arpas, 1 ministril, 2 bajones y 1 violón, creemos más acertada una combinación parecida a esta:

- Acompañamiento coros 1º, 2º, 3º y 4º: 1 arpa y 1 bajón (bajo continuo)

- Acompañamiento 4º: 1 arpa (2º)
- Acompañamiento coros 5º, 6º y 7º: 1 órgano (2º)
- Acompañamiento general: 1 órgano (1º)
- Parte de Violón (podría estar integrado en el coro 6º como establece Bedmar)

Señalar que la configuración y distribución de los coros no cambia en este miserere, salvo todo lo mencionado relativo a las partes de acompañamiento:

Coro	Formación	Disposición	Hipótesis de Ubicación
1º	Tiple	Púlpito	Ubicación 1
2º	Tenor	Púlpito	Ubicación 2
3º	Tiple / Alto y Tenor	Capilla Mayor	Ubicación 4
4º	Tiple / Alto / Tenor y Bajo	Altar Mayor	Ubicación 3
Acompañamiento coros 1º, 2º, 3º y 4º	Sin especificar: 2 partichelas = 2 instrumentos	Sin especificar	Próximo a ub. 1 y ub. 2.
Acompañamiento coro 4º	Sin especificar: 1 partichelas = 1 instrumento	Sin especificar	Próximo a ub. 1 y ub. 2.
5º	Alto	Sillas	Ubicación 5
6º	Tenor Inst.: Bajón / Bajoncillo	Sillas	Ubicación 6
violon		Sin especificar	Sin especificar
Acompañamiento coros 5º y 6º y 7º	Sin especificar	Sin especificar	Próximo a ub. 5 y ub. 6.
7º	Tiple / Alto / Tenor y Bajo	Facistol	Ubicación 7
Acompañamiento general	Sin especificar	Sin especificar	Sin especificar

Tabla 13: Distribución - coros e instrumentos miserere 1709

6.3.1. Análisis textural.

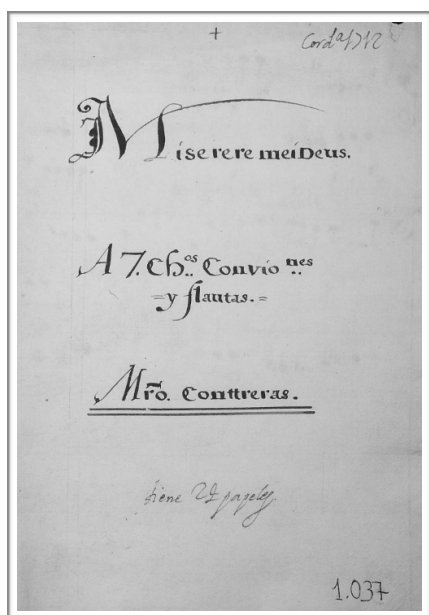
Gráfico que muestra por colores la distribución de la masa sonora en el desarrollo “Miserere a 7 coros e instrumentos de 1709” de Contreras:

Es posible observar que es el miserable en el que interviene más el coro 7º, además de la inclusión de un acompañamiento general que está presente durante casi toda la obra.

[illegible]

Tabla 14: Gráfico - análisis textural del “Miserere a 7 coros e instrumentos 1709”

6.4. “Miserere a 7 coros caja 114 - carpeta 1037”.



Año: 1712

Archivo digitalizado ACC-AM-C114-D1037- pdf

Formato y Contenido: Manuscrito en formato apaisado que contiene solo las partichelas de coros e instrumentos.

Programa de edición: Sibelius 7

Figura 35: Firma Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C114-D1037

En este miserere encontramos un cambio en la reubicación de los coros y una mayor dimensión instrumental. Los coros ubicados en la Capilla mayor y en el Altar mayor son ahora los coros 5º y 6º respectivamente, y los coros 3º y 4º quedan situadas en la sillería. La distribución y composición de coros según consta en las partichelas e hipótesis de ubicación queda así:

Coro	Formación	Disposición	Hipótesis de Ubicación
1º	Tiple	Púlpito	Ubicación 1
2º	Tenor	Púlpito	Ubicación 2
Acompañamiento coros 1º y 2º, 5º y 6º	Sin especificar	Sin especificar	Próximo a ub. 1 y ub. 2, ub. 3 y ub.4. Disquisición desarrollada en el apartado de propuesta performativa.
3º	Alto	Sillas	Ubicación 5
Acompañamiento coro 3º	Sin especificar	Sillas	Ubicación 5
4º	Tenor Inst: Flautas 1 y 2 y Violón	Sillas	Ubicación 6

Coro	Formación	Disposición	Hipótesis de Ubicación
5º	Tiple / Alto / Tenor	Capilla mayor	Ubicación 4
6º	Tiple / Alto / Tenor y Bajo	Altar mayor	Ubicación 3
Acompañamiento coros 6º	Sin especificar	Sin especificar	Ubicación 4
7º	Tiple / Alto / Tenor y Bajo	Facistol	Ubicación 7

Tabla 15: Distribución - coros e instrumentos miserere 1712

Otro cambio significativo es la asignación del solo, ahora en el número -versículo- del *Redde mihi*. Es en la partichela relativa al tenor del coro 3º, como sucede en el miserere de 1709, donde se dan detalles del texto del *Redde mihi*, y cuya melodía gregoriana hemos transcrito, para incluirla en la edición final de la obra.

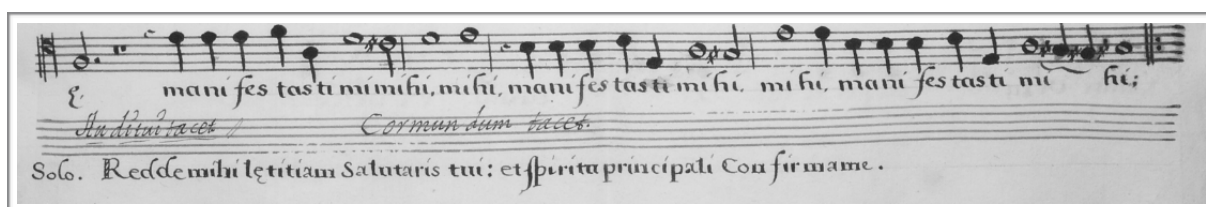


Figura 36: Fragmento tenor coro 2º ACC-AM-C114-D1037

Redde mihi
transcripción melodía gregoriana

Figura 37: Transcripción de la melodía gregoriana del versículo *Redde mihi*

En este miserere queda detallado otra vez que quien debía interpretar el solo era Palomo como consta en las partichelas del acompañamiento de los coros 1º, 2º, 5º y 6º.

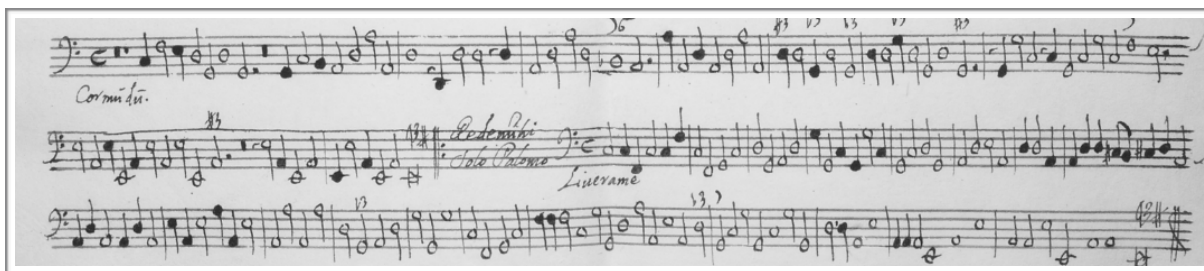


Figura 37: Fragmento acompañamiento coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037

6.4.1. Relación de decisiones y correcciones para la restauración gráfica y edición.

6.4.1.1. Tiple del coro 1º: Compás 480, segundo tiempo, adición por concordancia armónica de sostenido al sol (acorde de E) que no aparece en la partichela.

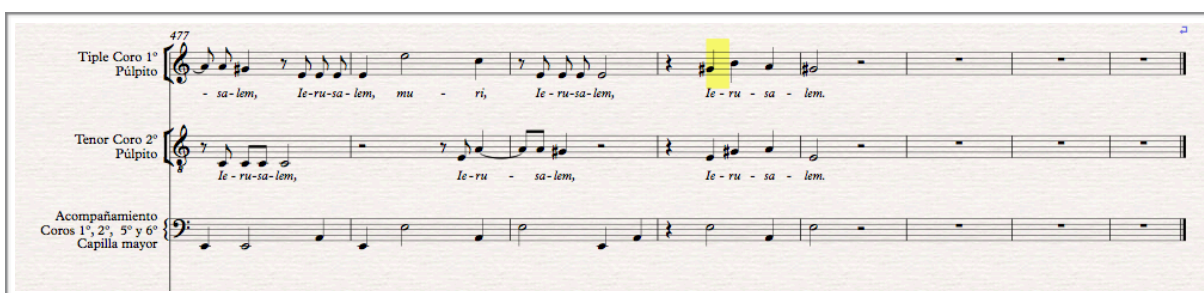
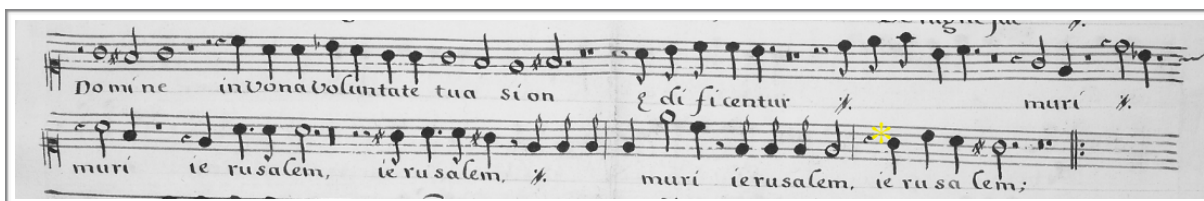


Figura 38 y Figura 39: Fragmento tiple coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037 y corrección

6.4.1.2. Acompañamiento del coro 1º, 2º, 5º y 6º: Compás 49, en las partichelas de las dos copias del acompañamiento se señalan 2 compases de silencio debiendo ser solo uno, en consonancia con el número de compases que corresponden a todos los coros y la conclusión conjunta.

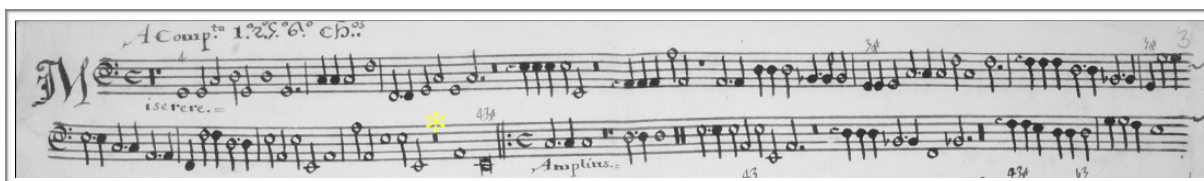


Figura 40: Fragmento acompañamiento coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037

Figura 41: Corrección 6.4.1.2. coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037

6.4.1.3.a. Acompañamiento del coro 3º: Compás 182, cuarto tiempo, adición por coherencia en la conducción melódica de becuadro al *fa* que no aparece en la partichela, puesto que ese *fa* ya no ejerce de sensible de sol como sí procede el *fa* anterior, conduciendo ahora descendentemente a *mi*.

6.4.1.3.b. Acompañamiento del coro 3º: Compases 367 al 372, inclusión de un fragmento que se añade a parte en una pequeña *ossía* al final de la hoja. La inclusión de este fragmento viene advertido por un signo de llamada en la partichela al inicio del *Quoniam*.

6.4.1.3.c. Acompañamiento del coro 3º: Compás 429, se ha completado con otra redonda ligada al *mi* final del *Quoniam*, así el compás que falta y del que quedaría cojo esta sección el acompañamiento, en consonancia del alto del coro 3º.

6.4.1.3.d. Acompañamiento del coro 3º: Compás 484. En la partichela del violón que coincide con la del acompañamiento del coro 3º, termina con un compás en silencio el *Benigne fac*. Si bien no afecta al conjunto el compás de silencio, pues ningún coro tiene en ese punto sonido alguno, hemos decidido respetar ese compás en silencio -que no figura en la partichela del acompañamiento-, pues cabe la posibilidad de que el autor quisiera significar así la realización de una pausa más larga.



Figura 42: Fragmento acompañamiento coro 3º ACC-AM-C114-D1037

Tenor Coro 2º Pulpito

Acompañamiento Coros 1º, 2º, 5º y 6º Capilla mayor

Alto Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Figura 43: Corrección 6.4.1.3.a. acompañamiento coro 3º ACC-AM-C114-D1037

Alto Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Figura 44: Corrección 6.4.1.3.b. acompañamiento coro 3º ACC-AM-C114-D1037

Alto Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

Flauta 1 Coro 4º Sillas

Flauta 2 Coro 4º Sillas

Violón Acomp. Coro 4º Sillas

Figura 45: Corrección 6.4.1.3.c. coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037



Figura 46: Corrección 6.4.1.3.d. coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C114-D1037

6.4.1.4. Tenor coro 4º: Compás 429, se añade un compás de silencio al final del *Quoniam*. Completamos así el compás del que quedaría falta esta sección, coincidiendo con el alto del coro 3º (ver corrección en la Figura 45).

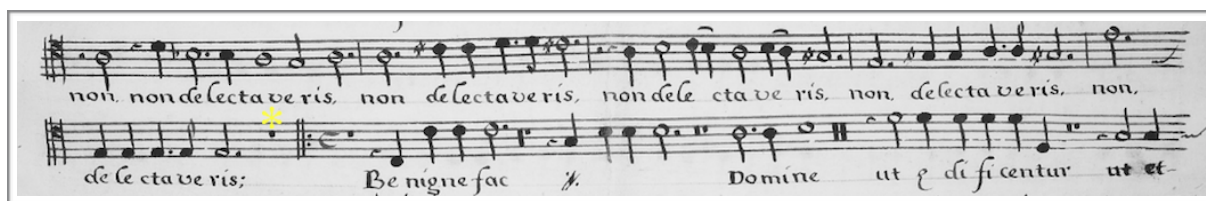


Figura 47: Fragmento tenor coro 4º ACC-AM-C114-D1037

6.4.1.5. Flauta II coro 4º: Compás 100, se añade un compás de silencio que falta antes de la conclusión del *Amplius*.



Figura 48: Fragmento 2ª flauta coro 4º ACC-AM-C114-D1037

Figura 49: Corrección 6.4.1.5 fragmento 2ª flauta coro 4º ACC-AM-C114-D1037

6.4.1.6. Violón coro 4º: En la partichela figuran dos pentagramas y medio en blanco para *Quoniam*. Dado que se especifica *tacet* para *Redde mihi* y *Liberame* y su papel ha venido siendo coincidente con el acompañamiento del 3º coro, deducimos que este número se dejó sin completar y que debía coincidir con la línea del acompañamiento del 3º coro. Para que conste en la partichela, hemos repetido el acompañamiento del *Quoniam* en el violón.

Figura 50: Fragmento violón coro 4º ACC-AM-C114-D1037



Figura 51: Corrección 6.4.1.6. violón coro 4º ACC-AM-C114-D1037

6.4.1.7. Tiple coro 5º: El compás 166 - 167 figura incompleto en un valor de blanca. Se ha incluido dicha blanca ligada a la redonda final.

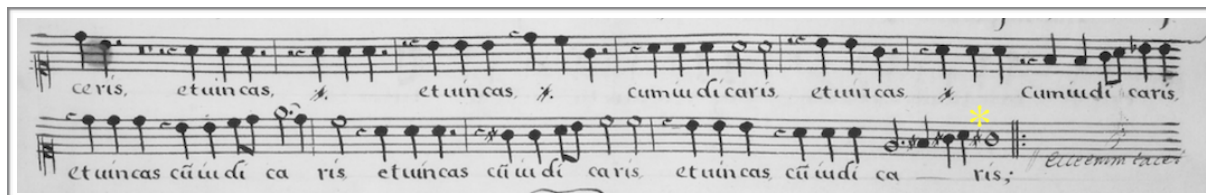


Figura 52 y Figura 53: Fragmento tiple coro 4º ACC-AM-C114-D1037 y corrección



6.4.1.8. Tenor coro 6º: El compás 511 se ha incluido un silencio de blanca que no figura en los dos primeros tiempos.

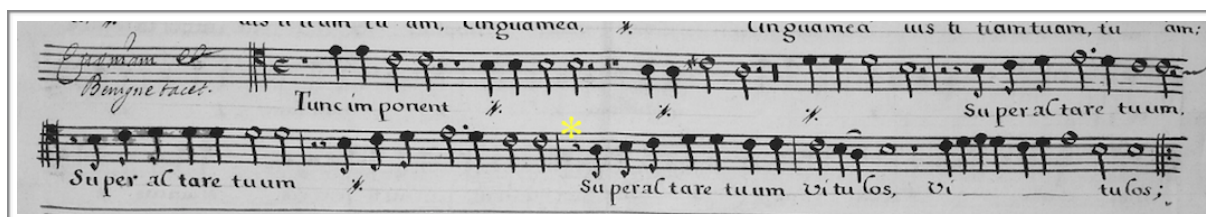


Figura 54: Fragmento tiple coro 4º ACC-AM-C114-D1037

The musical score is for a choir and accompaniment. It consists of five staves. The first four staves are for the choir parts: Tiple Coro 6° Altar mayor, Alto Coro 6° Altar mayor, Tenor Coro 6° Altar mayor, and Bajo Coro 6° Altar mayor. The fifth staff is for the Accompaniment (Acompañamiento) Coro 6° Capilla mayor. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are: 're tu - - um vi - tu - los, vi - - - - tu - los.' The score includes a yellow highlight on the Tenor staff at the beginning of the second measure.

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

Figura 55: Corrección 6.4.1.8. tenor coro 5º ACC-AM-C114-D1037

6.4.1.9. Acompañamiento del coro 6º: Compás 225, se añade un compás de silencio. Completamos así el compás del que quedaría falto esta sección en consonancia con el resto de voces del coro 6º.

Handwritten musical score for the hymn "Super altare tuum". The score is written on two staves. The first staff begins with the lyrics "us tuam tu am, lingua mea, lingua mea ius ti tiam tuam, tu am:" and the second staff begins with "Tunc imponent Super altare tuum." The music is written in a simple, early printed style with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written in Latin. The score is marked with a yellow star on the second staff.

Figura 56 y Figura 57: Fragmento acompañamiento coro 6º ACC-AM-C114-D1037 y corrección

Tiple Coro 6º
 Altar mayor
 am. et lae - ti - ti-am et — lae - ti - ti - am, da - bis gau - di-um

Alto Coro 6º
 Altar mayor
 et lae - ti - ti-am, et lae - ti - ti - am, da - bis gau - di-um

Tenor Coro 6º
 Altar mayor
 - ti - am, et lae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am, da - bis gau - di-um

Bseo Coro 6º
 Altar mayor
 ti - ti-am. et lae - ti - ti-am, lae - ti - ti - am, da - bis gau - di-um

Acompañamiento
 Coro 6º Capilla mayor
 (The piano part includes a yellow highlight on the final measure of the first system.)

6.2.1.8. Bajo coro 7º: La partichela del bajo está incompleta y no incluyen el texto. Hemos completado el texto teniendo en cuenta cómo éste se desarrolla en las otras voces.

MISERERE MEI DEUS a 7 coros con violines y flautas 1712

Archivo Musical de la Catedral de Córdoba: Caja 114 Carpeta 1037

Agustín de Contreras

Transcripción y recuperación: David Ruiz Molina

1. Miserere mei

Partitura musical para "1. Miserere mei". La partitura está escrita en clave de sol y clave de fa, con una tonalidad de C mayor y un compás de 4/4. Incluye las siguientes partes:

- Tiple Coro 1º Púlpito
- Tenor Coro 2º Púlpito
- Acompañamiento Coros 1º, 2º, 5º y 6º Capilla mayor
- Alto Coro 3º Sillas
- Acompañamiento Coro 3º Sillas
- Tenor Coro 4º Sillas
- Flauta 1 Coro 4º Sillas
- Flauta 2 Coro 4º Sillas
- Violón Acomp. Coro 4º Sillas
- Tiple Coro 5º Capilla mayor
- Alto Coro 5º Capilla mayor
- Tenor Coro 5º Capilla mayor
- Tiple Coro 6º Altar mayor
- Alto Coro 6º Altar mayor
- Tenor Coro 6º Altar mayor
- Bajo Coro 6º Altar mayor
- Acompañamiento Coro 6º Capilla mayor
- Tiple Coro 7º Facistol
- Alto Coro 7º Facistol
- Tenor Coro 7º Facistol
- Bajo 7º Coro Facistol

Las voces cantan: Mi - se - re - re me - i, De - us, mi - se - re - re.

11

Tiple Coro 1°
Púlpito

mi-se-re - re, mi-se-re-re me - i, De - us: Se-cun-dum mag - nam

Tenor Coro 2°
Púlpito

mi-se-re - re, mi-se-re-re me - i, De - us: Se-cun-dum mag - nam

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

re, mi-se-re - re me - i, De - us: Se-cun-dum mag - nam

Alto Coro 3°
Sillas

re, mi-se-re - re me - i, De - us: Se-cun-dum mag - nam

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

mi-se-re-re me - i, De - us: Se-cun-dum mag - nam

Tenor Coro 4°
Sillas

mi-se-re-re me - i, De - us: Se-cun-dum mag - nam

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Se-cun-dum mag - nam,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Se-cun-dum mag - nam,

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Se-cun-dum mag - nam,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Se-cun-dum mag - nam,

Alto Coro 6°
Altar mayor

Se-cun-dum mag - nam,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Se-cun-dum mag - nam,

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Se-cun-dum mag - nam,

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

Se-cun-dum mag - nam,

Tiple Coro 7°
Facistol

Se-cun-dum mag - nam,

Alto Coro 7°
Facistol

Se-cun-dum mag - nam,

Tenor Coro 7°
Facistol

Se-cun-dum mag - nam,

Bajo 7° Coro
Facistol

Se-cun-dum mag - nam,

23

Tiple Coro 1°
Pulpito

Se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -

Tenor Coro 2°
Pulpito

Se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

#3 #3

Alto Coro 3°
Sillas

Se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

#3 #3 #3 6 4 #3 3 #3

Tenor Coro 4°
Sillas

Se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

se-cun-dum mag - nam, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

se-cun-dum mag - nam, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

se-cun-dum mag - nam, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam,

Alto Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam,

Bajo Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam,

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

#3

Tiple Coro 7°
Facistol

se-cun-dum mag - nam,

Alto Coro 7°
Facistol

se-cun-dum mag - nam,

Tenor Coro 7°
Facistol

se-cun-dum mag - nam,

Bajo 7° Coro
Facistol

se-cun-dum mag - nam,

33

Tiple Coro 1°
Pulpito

am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri -

Tenor Coro 2°
Pulpito

am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri -

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri -

Alto Coro 3°
Sillas

am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri -

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri -

Tenor Coro 4°
Sillas

am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri -

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Alto Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Bajo Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Tiple Coro 7°
Facistol

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Alto Coro 7°
Facistol

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Tenor Coro 7°
Facistol

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

Bajo 7° Coro
Facistol

se-cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am,

43

Tiple Coro 1°
Púlpito

cor - di-am tu - am, mi-se-ri - cor - di-am, tu - - am.

Tenor Coro 2°
Púlpito

cor - di-am tu - am, mi-se-ri - cor - di-am, tu - - am.

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

#3 4 #3 #3 #3 4 #3

Alto Coro 3°
Sillas

cor - di-am tu - am, mi-se-ri - cor - di-am, tu - - am.

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

#3 4 #3 #3 #3 #3 7 4 #3

Tenor Coro 4°
Sillas

cor - di-am tu - am, mi-se-ri - cor - di-am, tu - - am.

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

se-cun-dum mag - nam mi-se-ri - cor - di-am tu - - - am.

Alto Coro 5°
Capilla mayor

se-cun-dum mag - nam mi-se-ri - cor - di-am tu - - am.

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

se-cun-dum mag - nam mi-se-ri - cor - di-am tu - - - am.

Tiple Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam mi-se-ri - cor - di-am tu - - - am.

Alto Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam mi-se-ri - cor - di-am tu - - am.

Tenor Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam mi-se-ri - cor - di-am tu - - am.

Bajo Coro 6°
Altar mayor

se-cun-dum mag - nam mi-se-ri - cor - di-am tu - - am.

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

#3 #3 4 #3

Tiple Coro 7°
Facistol

se-cun-dum mag - nam mi-se-ri - cor - di-am tu - - am.

Alto Coro 7°
Facistol

se-cun-dum mag - nam mi-se-ri - cor - di-am tu - - am.

Tenor Coro 7°
Facistol

se-cun-dum mag - nam mi-se-ri - cor - di-am tu - - am.

Bajo 7° Coro
Facistol

se-cun-dum mag - nam mi-se-ri - cor - di-am tu - - am.

2. Et secundum

Tenor - canto llano



3. Amplius

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Sillas

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

63

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Sillas

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

71

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Alto Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4º
Sillas

Tiple Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

Bajo Coro 6º
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6º Capilla mayor

ab i - ni - qui - ta - te me - a:
Et a pec - ca -

ab i - ni - qui - ta - te me - - - a,
Et a pec - ca -

- a:
Et a pec - ca - to me - - o,

ae:
Et a pec - ca - to me - - o,

a:
Et a pec - ca - to me - - o,

a:
Et a pec - ca - to me - - o,

#3 8 7 4 3

#3 4 #3 8 b7

#3 8 7 4 3

79

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Alto Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Ténor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4º
Sillas

Tiple Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Ténor Coro 6º
Altar mayor

Bajo Coro 6º
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6º Capilla mayor

et a pec - ca - to me - o mun - da me, mun - da
et a pec - ca - to me - o mun - da me, mun - da
et a pec - ca - to me - o mun - da me, mun - da
et a pec - ca - to me - o mun - da me, mun - da
et a pec - ca - to me - o mun - da me, mun - da

149

87

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Sillas

ca - to me - - o mun - da me, mun - da me, mun - da me,

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

et a pec - ca - to me - - o, et a pec - ca - to me - o, et a pec - ca - to me - o, et a pec -

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 6°
Altar mayor

me, mun - da me, mun - da me, mun - da

Alto Coro 6°
Altar mayor

me, et a pec - ca - to me - o mun - da me, mun - da

Tenor Coro 6°
Altar mayor

me, mun - da me, mun - da me, mun - da

Bajo Coro 6°
Altar mayor

me, mun - da me, mun - da me, mun - da

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor



95

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Sillas

mun - da me, mun - da me, mun - da me.

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

ca - to me - o mun - da - me, mun - da - me.

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 6°
Altar mayor

me, mun - da me, mun - da me.

Alto Coro 6°
Altar mayor

me, mun - da me, mun - da me.

Tenor Coro 6°
Altar mayor

me, mun - da me, mun - da me.

Bajo Coro 6°
Altar mayor

me, mun - da me, mun - da me.

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

113

Tiple Coro 1°
Púlpito

Ti - bi so - - li pec - ca - - vi,

Tenor Coro 2°
Púlpito

pec - ca - - vi,

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Sillas

pec - ca - - vi, et ma -

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

pec - ca - - - - - vi, et

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

pec ca - - vi,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

pec ca - - vi,

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

pec ca - - vi,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

pec - ca - - vi,

Alto Coro 6°
Altar mayor

pec - ca - - vi,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

pec - ca - - vi,

Bajo Coro 6°
Altar mayor

pec - ca - - vi,

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

b4 3

Tiple Coro 7°
Facistol

pec - ca - - vi,

Alto Coro 7°
Facistol

pec - ca - - vi,

Tenor Coro 7°
Facistol

pec - ca - - vi,

Bajo 7° Coro
Facistol

pec - ca - - vi,

121

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tenor Coro 2°
Pulpito

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Sillas

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

Tiple Coro 7°
Facistol

Alto Coro 7°
Facistol

Tenor Coro 7°
Facistol

Bajo 7° Coro
Facistol

lum, et ma - lum, et ma - lum,

ma - lum, ma - lum, ma - lum,

et

et ma -

et

et ma - -

et ma - - lum, et ma -

et ma - -

et ma - - lum, et

#3 7 #3 b3

#3 4 #3 #3 b3

129

Tiple Coro 1°
Pulpito

et jus - ti - fi - ce - ris

Tenor Coro 2°
Pulpito

et jus - ti - fi - ce - ris

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

4 #3 b3 4 #3 b3

Alto Coro 3°
Sillas

et jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu - - -

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

#3 4 4

Tenor Coro 4°
Sillas

et jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu - - -

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

ma - lum co - ram te fe - - ci:

Alto Coro 5°
Capilla mayor

- lum co - ran - te fe - - ci:

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

ma - lum co - ram te fe - - ci:

Tiple Coro 6°
Altar mayor

- - lum,

Alto Coro 6°
Altar mayor

- - lum

Tenor Coro 6°
Altar mayor

- - lum,

Bajo Coro 6°
Altar mayor

ma - - lum,

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

4 #3 b3

Tiple Coro 7°
Facistol

Alto Coro 7°
Facistol

Tenor Coro 7°
Facistol

Bajo 7° Coro
Facistol

137

Tiple Coro 1°
Pulpito

in ser - mo - ni - bus tu - - - is, et - vin - cas,

Tenor Coro 2°
Pulpito

in ser - mo - ni - bus tu - - - is, et - vin - cas,

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

#3 #3 4 #3 #3 #3

Alto Coro 3°
Sillas

is, et vin - cas,

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

#3 #3

Tenor Coro 4°
Sillas

- is, et vin - cas,

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

ut jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et

Alto Coro 5°
Capilla mayor

ut jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

ut jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et

Tiple Coro 6°
Altar mayor

ut jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et

Alto Coro 6°
Altar mayor

ut jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et

Tenor Coro 6°
Altar mayor

ut jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et

Bajo Coro 6°
Altar mayor

ut jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

#3 #3 #3

Tiple Coro 7°
Facistol

ut jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et

Alto Coro 7°
Facistol

ut jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et

Tenor Coro 7°
Facistol

ut jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et

Bajo 7° Coro
Facistol

ut jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et

145

Tiple Coro 1°
Púlpito

et vin - cas, et vin - cas, et vin - cas

Tenor Coro 2°
Púlpito

et vin - cas, cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

et vin - cas, cum ju - di - ca - - ris, cum ju - di - ca - -

Alto Coro 3°
Sillas

et vin - cas, cum ju - di - ca - - ris, cum ju - di - ca - -

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

et vin - cas, et vin - cas, cum ju - di - ca - -

Tenor Coro 4°
Sillas

et vin - cas, et vin - cas, cum ju - di - ca - -

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

vin - cas, et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

vin - cas, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas,

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

vin - cas, et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

vin - cas, et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et

Alto Coro 6°
Altar mayor

vin - cas, et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca - - ris,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

vin - cas, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et

Bajo Coro 6°
Altar mayor

vin - cas, et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas cum ju - di -

Tiple Coro 7°
Facistol

vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas cum ju - di -

Alto Coro 7°
Facistol

vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas cum

Tenor Coro 7°
Facistol

vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas cum ju - di - ca -

Bajo 7° Coro
Facistol

vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas cum ju - di -

153

Tiple Coro 1º
Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Alto Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4º
Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Tenor Coro 5º
Capilla mayor

Tiple Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

Bajo Coro 6º
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6º Capilla mayor

Tiple Coro 7º
Facistol

Alto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

cum ju - di - ca - ris, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - -

cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - -

ris, et vin - cas, cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas,

ris, et vin - cas, cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas,

ris, et vin - cas, cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas,

et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et

cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas, cum ju - di - ca - - ris, et

et vin - cas et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et

vin - cas cum ju - di - ca - - ris, cum ju - di - ca - - ris, cum

vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas cum ju - di - ca -

vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas et vin - cas cum ju - di -

ca - - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas, et vin - cas,

ju - di - ca - - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas, et vin - cas,

ris, et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas, et vin - cas,

ca - - ris, et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca - - ris, et vin - cas, et vin - cas,

154

160

Tiple Coro 1°
Púlpito

ris, cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Tenor Coro 2°
Púlpito

ris, cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Sillas

cum ju - di - ca - ris, et vin - cas, cum ju - di - ca - ris.

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

cum ju - di - ca - ris, et vin - cas, cum ju - di - ca - ris.

Tenor Coro 4°
Sillas

cum ju - di - ca - ris, et vin - cas, cum ju - di - ca - ris.

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

vin - cas, cum ju - di - ca - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Alto Coro 5°
Capilla mayor

vin - cas, cum ju - di - ca - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

vin - cas, cum ju - di - ca - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Tiple Coro 6°
Altar mayor

ca - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.

Alto Coro 6°
Altar mayor

ju - di - ca - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Tenor Coro 6°
Altar mayor

ris, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Bajo Coro 6°
Altar mayor

ca - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

Tiple Coro 7°
Facistol

et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Alto Coro 7°
Facistol

et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Tenor Coro 7°
Facistol

et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

Bajo 7° Coro
Facistol

et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris.

6. Ecce

Tenor - canto llano



7. Ecce enim

Tenor Coro 2°
Pulpito



Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor



Alto Coro 3°
Sillas



Acompañamiento
Coro 3° Sillas



Tenor Coro 2°
Pulpito



Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor



Alto Coro 3°
Sillas



Acompañamiento
Coro 3° Sillas



Tenor Coro 2°
Pulpito



Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor



Alto Coro 3°
Sillas



Acompañamiento
Coro 3° Sillas



Tenor Coro 2°
Pulpito



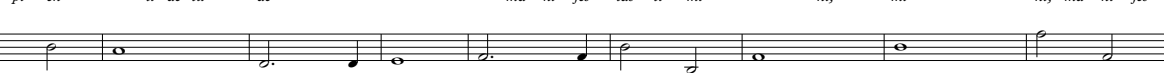
Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor



Alto Coro 3°
Sillas



Acompañamiento
Coro 3° Sillas



Tenor Coro 2°
Pulpito



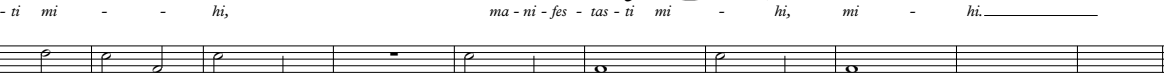
Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor



Alto Coro 3°
Sillas



Acompañamiento
Coro 3° Sillas



8. Asperges

Tenor Coro 2º
Púlpito



8. As - per ges me hys - so - po, et mun - da - bor: la - va - bis me, et su - per ni - vem de al - ba - bor.

9. Auditui meo

211

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Tenor Coro 5º
Capilla mayor

Tiple Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

Bajo Coro 6º
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6º Capilla mayor

Au - di - tu - i me - - o,

Au - di - tu - i me - - o,

Au - di - tu - i me - - o,

Da - bis gau - di - um et lae - ti - ti -

Da - bis gau - di - um

Da - bis gau - di - um et lae - ti -

Da - bis gau - di - um et lae -

5 6 b6

5 6 b6

218

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

160

226

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

8 7 8 7 6 6 7 4 #3

o da - bis gau - di-um et lae - ti - ti - am, et lae - ti - ti -

et lae - ti - ti - am, et lae - ti - ti - am, et lae - ti - ti -

da - bis gau - di-um et lae - ti - ti - am, da - bis gau - di-um lae - ti - ti -

da - bis gau - di-um gau - di-um et lae - ti - ti -

da - bis gau - di-um gau - di-um et lae - ti - ti -

da - bis gau - di-um gau - di-um et lae - ti - ti -

da - bis gau - di-um gau - di-um et lae - ti - ti -

8 7 #3 4 #3

234

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

6 6 5

am: Et ex - sul - ta - bunt, et ex - sul - ta - bunt os - sa, et ex - sul -

am: Et ex - sul - ta - bunt, et ex - sul - ta - bunt os - sa, et ex - sul -

am: Et ex - sul - ta - bunt, et ex - sul - ta - bunt os - sa, et ex - sul -

am: et ex - sul - ta - bunt os - sa et ex - sul - ta - bunt,

am: et ex - sul - ta - bunt os - sa et ex - sul - ta - bunt,

am: et ex - sul - ta - bunt os - sa et ex - sul - ta - bunt,

am: et ex - sul - ta - bunt os - sa et ex - sul - ta - bunt,

242

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - -

ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - -

ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - -

et ex - sul - ta - bunt os - - - sa, et ex - sul - ta - bunt

et ex - sul - ta - bunt os - - - sa, et ex - sul - ta - bunt

et ex - sul - ta - bunt os - - - sa, et ex - sul - ta - bunt hu -

et ex - sul - ta - bunt os - - - - - sa, et ex - sul - ta - bunt

#3 6 6 #3 #3 #3 6 4 #3

#3 6 6 #3 #3 #3

250

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

-ta, hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - - ta, hu - mi - li - a - ta,

-ta, hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - - ta, hu - mi - li -

-ta, hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - - ta, hu - mi - li - a - - ta, hu - mi - li -

hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta,

hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - - ta, hu - mi - li - a - - ta,

mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta,

hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - - - ta, hu - mi - li - a - - ta,

6

284

Tiple Coro 1º
Púlpito

- no - va in - no - va in vis - ce - ri - bus me - is, in vis -

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4º
Sillas



292

Tiple Coro 1º
Púlpito

ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, et spi - ri - tum rec - tum in -

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4º
Sillas



300

Tiple Coro 1º
Púlpito

- no - va, in - no - va in vis - ce - ri - bus me - is,

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4º
Sillas

308

Tiple Coro 1°
Pulpito

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

in vis - ce - ri - bus, in - vis - ce - ri - bus me - - is.

12. Ne projicias

Tenor - canto llano

8

Ne - pro - ji - ci - as me a fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum sanc - tum tu - um ne au - fe - ras a me.

13. Redde mihi

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Sillas

Red - de - mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris tu - i: et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma me.

14. Docebo

Tenor - canto llano

8

Do - ce bo in - i - quos vi - as tu - as: net im - pi - i ad te con - ver - ten - tur.

15. Libera me

316

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tenor Coro 2°
Pulpito

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

De san - gui - ni - bus, De - - us, li - be - ra

De san - gui - ni - bus, De - - us, li - be - ra

Li - be - ra me

Li - be - ra me

Li - be - ra me

Li - be - ra me,

Li - be - ra me,

li - be - ra me,

li - be - ra me,

li - be - ra me,

li - be - ra me,

324

Tiple Coro 1°
Pulpito

me, De - us sa - lu - tis me - ae,

Tenor Coro 2°
Pulpito

me, De - us sa - lu - tis me - ae,

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

#3 #3 #3 #3 6/9 4 #3 6/4 #3

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

de san - gui - ni - bus, De - us, De - us sa - lu - tis me - ae,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

de san - gui - ni - bus, De - us, sa - lu - tis me - ae, De - us

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

de san - gui - ni - bus, De - us sa - lu - tis me - ae, De -

Tiple Coro 6°
Altar mayor

De - us De - us sa - lu - tis

Alto Coro 6°
Altar mayor

De - us De - us sa -

Tenor Coro 6°
Altar mayor

De - us De - us sa - lu - tis

Bajo Coro 6°
Altar mayor

De - us De - us sa - lu - tis

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

#3 #3



332

Tiple Coro 1°
Pulpito

De - us sa - lu - tis me - ae: Et ex - ul - ta - bit, ex - ul - ta - bit, et

Tenor Coro 2°
Pulpito

De - us sa - lu - tis me - ae: Et ex - ul - ta - bit, ex - ul - ta - bit, et

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

#3 #3 4 #3 #3 #6/2 6 5

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

sa - lu - tis me - ae, et ex - ul - ta - bit,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

sa - lu - tis me - ae, et ex - ul - ta - bit,

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

- us sa - lu - tis me - ae: Et ex - ul - ta - bit,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

me - ae, sa - lu - tis me - ae: Et ex - sul - ta - bit, Et ex - sul -

Alto Coro 6°
Altar mayor

lu - tis me - ae, sa - lu - tis me - ae: Et ex - sul - ta - bit, Et ex - sul -

Tenor Coro 6°
Altar mayor

me - ae, sa - lu - tis me - ae: Et ex - sul - ta - bit, Et ex - sul -

Bajo Coro 6°
Altar mayor

me - ae, sa - lu - tis me - ae: Et ex - sul - ta - bit, Et ex - sul -

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

6/5 #3 4 #3 #3

340

Tiple Coro 1°
Pulpito

ex - ul - ta - bit, jus - ti - ti-am tu - am, lin-gua me -

Tenor Coro 2°
Pulpito

ex - ul - ta - bit, jus - ti - ti-am tu - am, jus - ti -

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Et ex - ul - ta - bit, ex - ul - ta - bit, lin-gua me - a jus - ti - ti-am tu - am, lin-gua

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Et ex - ul - ta - bit lin-gua me - a jus - ti - ti-am tu -

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Et ex - ul - ta - bit, ex - ul - ta - bit lin-gua me - a, lin-gua me - a, lin-gua me -

Tiple Coro 6°
Altar mayor

ta - bit lin-gua me - a, lin-gua me - a, lin-gua me - a

Alto Coro 6°
Altar mayor

ta - bit lin-gua me - a jus - ti - ti-am tu - am,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

ta - bit lin-gua me - a, lin-gua me - a, lin-gua me - a, lin-gua

Bajo Coro 6°
Altar mayor

ta - bit lin-gua me - a, lin-gua me - a, lin-gua me - a jus -

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

4 4 #3



349

Tiple Coro 1°
Pulpito

a jus - ti - ti-am tu - am. jus - ti - ti-am tu - am,

Tenor Coro 2°
Pulpito

- ti-am tu - am, jus - ti - ti-am tu - am, jus - ti - ti-am tu - am, lin-gua me -

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

#3 4 #3

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

me - a lin-gua me - a jus - ti - ti-am tu - am, jus - ti - ti-am tu -

Alto Coro 5°
Capilla mayor

am, lin-gua me - a, lin-gua me - a, lin-gua me - a, lin-gua me - a,

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

a jus - ti - ti-am tu - am, lin-gua me - a, lin-gua me - a, lin-gua me - a jus - ti -

Tiple Coro 6°
Altar mayor

lin-gua me - a jus - ti - ti-am tu - am, lin-gua me - a lin-gua me - a lin-gua me -

Alto Coro 6°
Altar mayor

jus - ti - ti-am tu - am, tu - am, jus - ti - ti-am tu - am, lin-gua me - a,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

me - a jus - ti - ti-am tu - am, lin-gua me - a lin-gua me - a

Bajo Coro 6°
Altar mayor

ti - ti-am tu - am, tu - am, lin-gua me - a lin-gua me - a lin-gua me -

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

#3 4

358

Tiple Coro 1°
Pulpito

lin-gua me - a, jus - ti - ti - am tu - - - am.

Tenor Coro 2°
Pulpito

a, jus - ti - ti-am tu - am, lin-gua me - a, jus - ti - ti-am tu - - - am.

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

4 $\sharp 3$ 4 3 4 $\sharp 3$ 4 3 4 $\sharp 3$ 4 $\sharp 3$

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

am, jus - ti - ti-am tu - am, lin-gua me - a jus - ti - ti - am tu - am, tu - - am.

Alto Coro 5°
Capilla mayor

lin-gua me - a, lin-gua me - a jus - ti - ti - am, jus - ti - ti-am tu - am.

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

- ti - am tu - am, lin-gua me - a jus - ti - ti - am tu - - am.

Tiple Coro 6°
Altar mayor

a jus - ti - ti-am tu - am, jus - ti - ti - am tu - am, tu - - am.

Alto Coro 6°
Altar mayor

lin-gua me - - a jus - ti - ti-am tu - am, jus - ti - ti-am tu - am.

Tenor Coro 6°
Altar mayor

lin-gua me - a jus - ti - ti-am tu - am, - tu - - - am.

Bajo Coro 6°
Altar mayor

a jus - ti - ti-am tu - am, jus - ti - ti - am tu - - - am.

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

4 4 3 4 $\sharp 3$ 4 3 4 $\sharp 3$ 4 $\sharp 3$

16. Domine

Tenor - canto llano

Do - mi ne, la - bi - a me - a a - pe - ri - es: et os me - um an - nin - ti - a - bit lau - dem tu - am.

17. Quoniam

367

Alto Coro 3°
Sillas

Quo - ni - am,

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

377

Alto Coro 3°
Sillas

si vo - lu - is - - ses, si vo - lu - is -

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

$\sharp 3$ 6

Tenor Coro 4°
Sillas

Quo - ni - am, quo - ni - am

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

386

Alto Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

Violón Acomp. Coro 4º Sillas

ses vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um,

si vo - lu - is - - - - ses sa - cri - fi - ci - um,

394

Alto Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

Violón Acomp. Coro 4º Sillas

de - dis - sem - u - ti - que: Ho - lo - caus - tis,

Ho - lo - caus - tis, ho - lo -

402

Alto Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

Violón Acomp. Coro 4º Sillas

ho - lo - caus - tis non, non, non, non de - lec -

caus - - - - tis, non, non, non de - lec - ta - be - ris,

410

Alto Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

Violón Acomp. Coro 4º Sillas

ta - be - ris, non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta -

non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - be - ris, non de - lec -

420

Alto Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

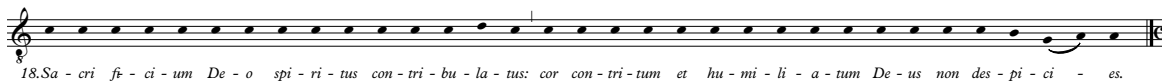
Violón Acomp. Coro 4º Sillas

- be - ris, de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - be - ris.

- ta - be - ris, non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - be - ris,

18. Sacrificium

Tenor - canto llano



19. Benigne

430

Tiple Coro 1°
Pulpito

Be - nig - ne fac, be - nig - ne

Tenor Coro 2°
Pulpito

Be - nig - ne fac, Be -

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Sillas

Be - nig - ne fac,

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

6

Tenor Coro 4°
Sillas

Be - nig - ne fac,

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

438

Tiple Coro 1°
Pulpito

fac, Do - mi - ne,

Tenor Coro 2°
Pulpito

nig - ne fac, Do - mi - ne

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

#3 4 #3

Alto Coro 3°
Sillas

Be - nig - ne fac, Do - mi - ne,

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

#3 4 #3

Tenor Coro 4°
Sillas

Be - nig - ne fac, Do - mi - ne,

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

446

Tiple Coro 1º
Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4º
Sillas

in bo - na vo - lum - ta - te tu - a Si - on:

in bo - na vo - lum - ta - te tu - a Si - on:

#3 4 #3

#3 b3 4 #3 #3 b3

ut ae -

454

Tiple Coro 1º
Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Alto Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4º
Sillas

e - di - fi - cen - tur,

e - di - fi - cen - tur,

e - di - fi - cen - tur,

e - di - fi - cen - tur,

di - fi - cen - tur,

ut ae - di - fi - cen - tur,

462

Tiple Coro 1º
Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Alto Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4º
Sillas

mu - ri,

Ie - ru - sa - lem,

Ie - ru - sa - lem,

Ie - ru - sa - lem,

Ie - ru - sa - lem,

mu - ri

Ie - ru - sa - lem,

mu - ri

mu - ri

mu - ri

#3 b3 4 #3 #3 4 #3

b6 #3 4 #3

470

Tiple Coro 1º
Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Alto Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4º
Sillas

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru -

Ie - ru - sa - lem, mu - ri

#3 #3 #3

- sa - lem, Ie - ru - sa - lem, mu - ri Ie - ru - sa - lem,

b6 4 #3 #3 4 #3 #3 4 #3

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa -

477

Tiple Coro 1º
Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coros 1º, 2º, 5º y 6º
Capilla mayor

Alto Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4º
Sillas

- sa - lem, Ie - ru - sa - lem, mu - ri, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem.

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem.

4 #3 4 #3 4 #3 #3 #3

Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem, mu - ri, Ie - ru - sa - lem.

4 #3 4 #3 4 #3 #3 #3 #3 4 #3

lem, mu - ri Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem.

20a. Tunc acceptabis

Tenor - canto llano

20. Tunc ac - cep - ta - bis sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - ae, o - bla - ti - o - nes et ho - lo - caus - ta:

20b. Tunc imponent

486

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tunc im - po - nent, tunc im - po - - -

Tenor Coro 2°
Pulpito

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - -

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

#3 4 #3

Alto Coro 3°
Sillas

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - -

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

6 #3 4 #3

Tenor Coro 4°
Sillas

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - -

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent,

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent,

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent,

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent,

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

Tiple Coro 7°
Facistol

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent,

Alto Coro 7°
Facistol

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent,

Tenor Coro 7°
Facistol

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent,

Bajo 7° Coro
Facistol

Tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent,

493

Tiple Coro 1°
Pulpito

nent su-per al - ta - re tu - um

Tenor Coro 2°
Pulpito

nent, su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los,

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

#3 #3

Alto Coro 3°
Sillas

nent, su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - re tu -

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

#3 #3

Tenor Coro 4°
Sillas

nent, su-per al - ta - re tu - um vi -

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent,

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent,

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent,

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent,

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

Tiple Coro 7°
Facistol

Tunc im - po - nent,

Alto Coro 7°
Facistol

Tunc im - po - nent,

Tenor Coro 7°
Facistol

Tunc im - po - nent,

Bajo 7° Coro
Facistol

Tunc im - po - nent,

500

Tiple Coro 1°
Pulpito

vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um,

Tenor Coro 2°
Pulpito

vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los,

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

4 #3

Alto Coro 3°
Sillas

- um - vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los, su-per al - ta - re

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

4 #3

Tenor Coro 4°
Sillas

- tu - los, su-per al - ta - re tu - um Tunc im - po - nent,

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

su-per al - ta - re tu - um su-per al - ta - re tu - um su-per al -

Alto Coro 5°
Capilla mayor

su-per al - ta - re tu - um su-per al - ta - re tu - um su-per al -

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

su-per al - ta - re tu - um su-per al - ta - re tu - um su-per al -

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, su-per al - ta - re tu - um,

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - re tu - um,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, su-per al - ta - re tu - um

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, su-per al - ta - re tu - um,

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

Tiple Coro 7°
Facistol

su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - re tu - um

Alto Coro 7°
Facistol

su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um

Tenor Coro 7°
Facistol

su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los, vi -

Bajo 7° Coro
Facistol

su-per al - ta - re tu - um vi -

507

Tiple Coro 1°
Pulpito

su-per al ta - re, su-per al - ta - re tu - um

Tenor Coro 2°
Pulpito

su-per al ta - re, su-per al - ta - re tu - um

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Sillas

tu - um vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um,

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

su-per al - ta - re tu - um su-per al - ta - re tu - um

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

ta - re tu - um vi - tu - los,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

ta - re tu - um vi - tu - los,

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

ta - re tu - um vi - tu - los,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los, su-per al - ta - re, su-per al - ta - re tu - um

Alto Coro 6°
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um, vi - tu - los, su-per al - ta - re su-per al - ta - re su-per al - ta - re tu - um

Tenor Coro 6°
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um su-per al - ta - re tu - um su-per al - ta - re tu - um

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, su-per al - ta - re tu - um, vi - - -

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

Tiple Coro 7°
Facistol

vi - tu - los, tunc im - po - nent,

Alto Coro 7°
Facistol

vi - tu - los, tunc im - po - nent,

Tenor Coro 7°
Facistol

- tu - los, tunc im - po - nent,

Bajo 7° Coro
Facistol

- - tu - los, tunc im - po - nent,

514

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tenor Coro 2°
Pulpito

Acompañamiento
Coros 1°, 2°, 5° y 6°
Capilla mayor

Alto Coro 3°
Sillas

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Violón Acomp.
Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Tenor Coro 5°
Capilla mayor

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Bajo Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 6° Capilla mayor

Tiple Coro 7°
Facistol

Alto Coro 7°
Facistol

Tenor Coro 7°
Facistol

Bajo 7° Coro
Facistol

vi - - - tu - los.

vi - - - tu - los.

#3 #3 4 #3

su - per al - ta - re tu - um vi - - - tu - los.

#3 #3 4 #3

su - per al - ta - re tu - um vi - - - tu - los.

vi - - - - - tu - los.

su - per al - ta - re tu - um vi - - - tu - los.

su - per al - ta - re tu - um vi - - - tu - los.

vi - tu - los, vi - - - - - tu - los.

vi - tu - los, vi - - - - - tu - los.

vi - tu - los, vi - - - - - tu - los.

- tu - los, vi - - - - - tu - los.

#3 4 #3

vi - - - - - tu - los.

vi - - - - - tu - los.

vi - tu - los, vi - - - tu - los.

vi - - - - - tu - los.

6.4.3. Análisis textural.

Gráfico que muestra por colores la distribución de la masa sonora en el desarrollo “Miserere a 7 coros e instrumentos de 1712” de Contreras:

Se puede apreciar cómo se concentra la mayor densidad sonora al principio y al final.

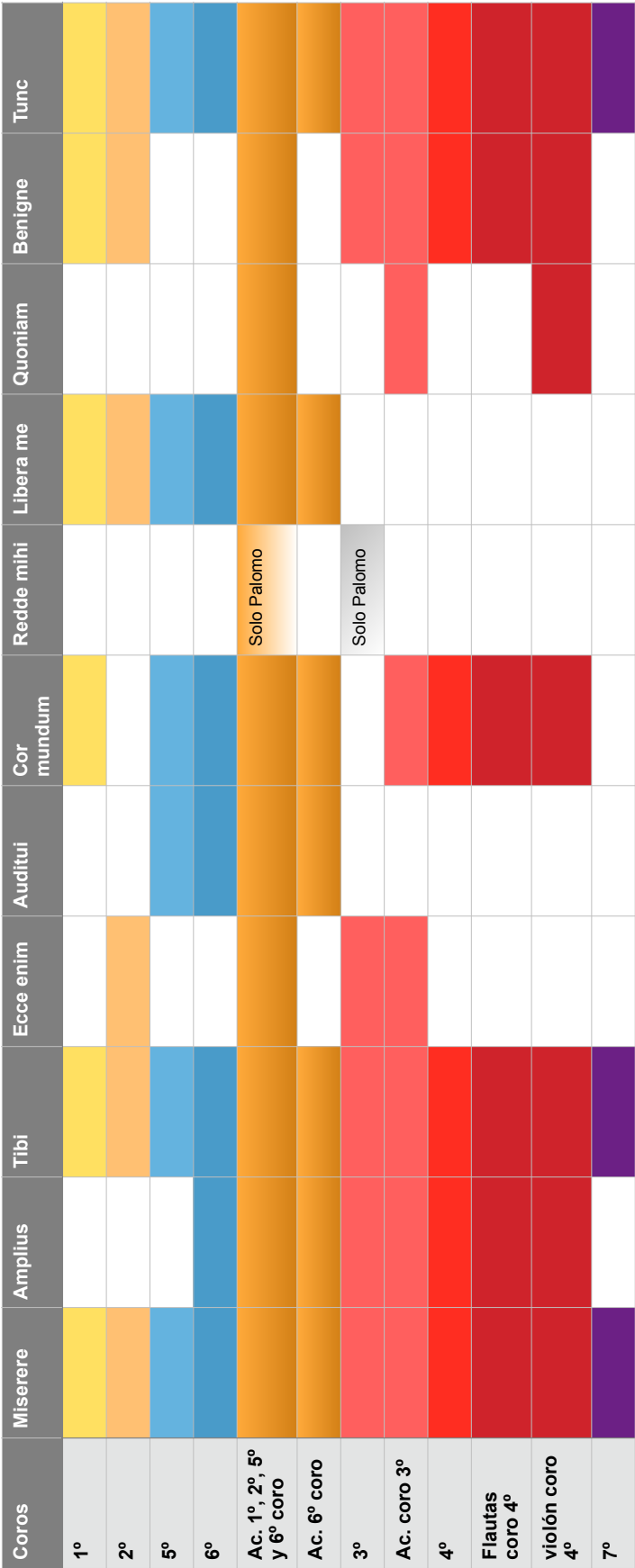


Tabla 16: Gráfico - análisis textual del “Miserere a 7 coros e instrumentos 1712”

6.4.4. Aclaraciones performativas.

Hemos procedido siguiendo lo expuesto al inicio de la propuesta performativa del miserere de 1708. Cifrándonos a la plantilla de músicos disponible:

- Los cuatro tiples de los que disponía Contreras se distribuirían en los coros 1º, 5º, 6º y 7º.
- De los siete altos, haría uso de cuatro de ellos, distribuidos entre coro 3º (cantor Palomo), 5º, 6º y 7º.
- Hizo uso de cuatro tenores para los coros 2º, 5º, 6º y 7º.
- Finalmente hizo uso del único bajo que disponía.
- Respecto a las dos flautas no se sabe con certeza quién pudo interpretarlas pues no se tiene constancia de un músico con obligación de tocar la flauta hasta 1745 con la incorporación de Antonio Hidalgo (Fernández, 2018, pg. 207). Pero, sabemos que este músico también ejercía de oboista, fagotista y bajonista, de lo que se deduce que los ministriles y bajones podrían tal vez tocar ocasionalmente la flauta. Puesto que en la plantilla, en 1712 sí tenemos constancia de un ministril y dos bajones, es posible considerar que en dos de ellos bien podría haber recaído la interpretación de las flautas del coro 4º.
- Respecto a los acompañamientos seguimos con la complejidad de establecer qué instrumentos estaban asignados a tal fin, pero podemos seguir con los criterios expuestos en el miserere de 1708.

Sabemos que el arpa figura explícitamente en anotaciones para acompañar al solista Palomo en otros misereres, como el de 1709. En este caso las partichelas que especifican acompañar a Palomo son las dos copias relativas al acompañamiento del 1º, 2º, 5º, y 6º coro. Así que hemos optado por incluir el arpa conformando este acompañamiento. Como además consta de una copia extra, deducimos que algún otro instrumento completaba el bajo continuo. En este caso, el violón está explícitamente en el coro 4º, así que otro instrumento ejerció esta labor.

Puesto que en la plantilla existen dos bajones, uno quedaría libre para interpretar el continuo de este acompañamiento -el otro bajón, estaría ejerciendo de flautista como ya se dijo antes-, así que optamos por esta opción como válida y posible.

El acompañamiento del 3º y 6º coro bien pueden realizarlo los órganos.

Finalmente la plantilla quedaría así:

- Coro 1º: 1 tiple
- Coro 2º: 1 tenor
- Acompañamiento 1º, 2º, 5º y 6º coro: 1 arpa (opción de sumar 1 bajón como continuo)
- Coro 3º: 1 alto
- Acompañamiento coro 3º: 1 órgano
- Coro 4º: 1 tenor + dos flautas + 1 violón
- Coro 5º: 1 tiple + 1 alto + 1 tenor
- Coro 6º: 1 tiple + 1 alto + 1 tenor + 1 bajo
- Acompañamiento coro 6º: 1 órgano
- Coro 7º: 1 tiple + 1 alto + 1 tenor + 1 bajo

También es posible doblar esta plantilla para ganar masa sonora.

6.5. “Miserere a 7 coros caja 39 - carpeta 260”.

Año: 1714*.

*No consta el año de composición de la obra en los pliegos existentes, pero sabemos que el miserere de 1715 fue el último escrito a 7 coros (Fernández 2108, vol.I, p. 406), y que ambos misereres comparten un formato en vertical en vez de

apaisad como los misereres de 1708, 1709 y 1712, por lo que deducimos que este miserere se escribió bien en 1713 ó bien en 1714.

Además, en la partichela del violón del 2º coro se hace referencia a *Quadrado*. El único músico en esas fechas que responde a ese apellido es Manuel Cuadrado, que ejerció de sochantre y organista entre 1714 y 1719 en la Catedral (Fernández 2018, vol.I, p. 176). Podemos considerar que este músico formado era conocedor del violón si bien no hay evidencia clara de ello. En cualquier caso, no parece que pueda referirse a otro músico con el mismo nombre, lo que nos deja como única opción en la datación de la obra el año 1714, descartando así el año 1713.

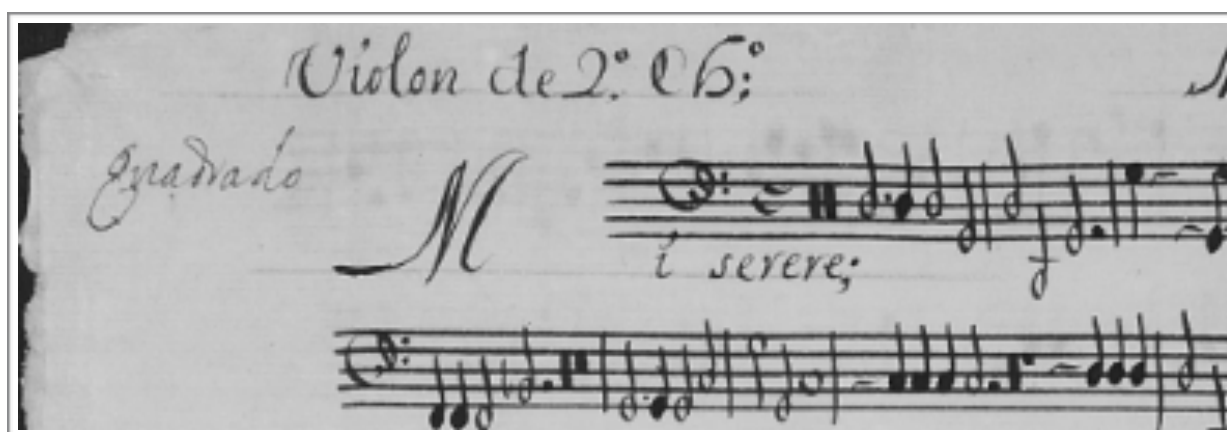
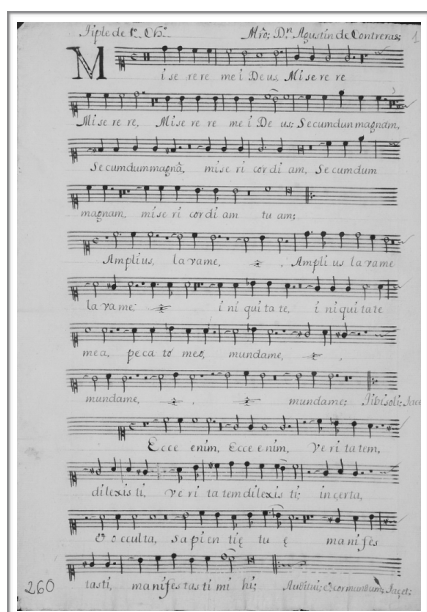


Figura 60: “Quadrado” violón coro 2º del Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C39-D260.



Archivo digitalizado ACC-AM-C39-D260- pdf

Formato y Contenido: Manuscrito en formato vertical que contiene solo las partichelas de coros e instrumentos.

Programa de edición: Sibelius 7

Figura 61: Primera hoja triple coro 1º del Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C39-D260.

Este miserere es el más opulento de los recuperados. Es el más largo y más rico instrumentalmente con la inclusión de violines y flautas.

Como aspecto relevante desde un punto musicológico, indicar que en los compases 123 - 124 del violín II del coro 3º aparece escrito *la^b* en contexto armónico de *B^b7*. Como ya se ha señalado con anterioridad, estos misereres se interpretarían en afinación mesotónica, y no existiendo enarmonías como tal, la nota a afinar - especialmente en arpas, instrumentos de tecla o con trastes- solía ser *sol[#]*. Ciertamente, que figura expresamente en el violín, que al no tener trastes puede afinar ambas notas, pero no deja de ser una extrañeza que no se repite ni una sola vez a lo largo ni en este miserere ni en los otros recuperados en este trabajo. Puesto que tiene coherencia armónica en la relación *B^b7-E^b*, hemos decidido no modificar la alteración.

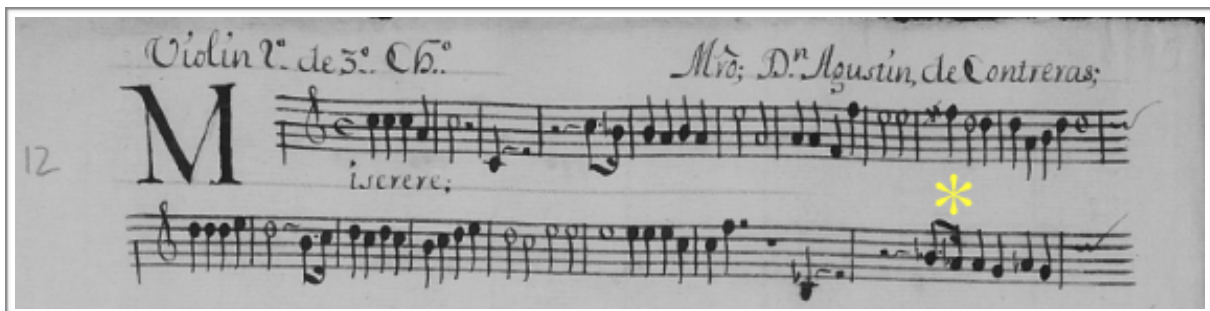


Figura 62: Fragmento violín II coro 3º ACC-AM-C39-D260

Un punto también conflictivo en la toma de decisiones de cara a la edición final han sido los compases 423 al 430. En este punto -*Quoniam*- en las partichelas se señalan nueve compases de silencio, sin que ninguna voz o instrumento contenga sonido alguno.

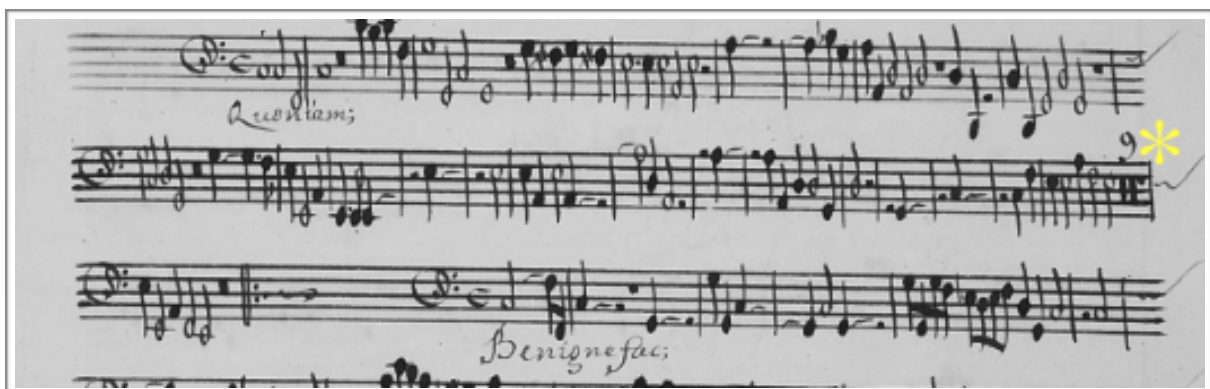


Figura 63: Fragmento violón coro 3º ACC-AM-C39-D260

Esta situación también sucede en el miserere de 1715, luego quiere decirse que esos compases de silencio obedecían a alguna razón y no son fruto de un error. Además ocurre en ambos misereres en la parte del *Quoniam*. Sin embargo, hasta no se ha podido constatar la existencia de alguna indicación aclaratoria sobre qué sucedía en esos compases de silencio: ¿se dejaba un espacio a algún solo?, ¿era un silencio más o menos medido para respetar un detalle del ceremonial concreto?...

The image shows a musical score for a choir and orchestra. The parts listed on the left are: Tiple Coro 3°, Alto Coro 3°, Violín 1 Coro 3°, Violín 2 Coro 3°, Violón 3°, Acompañamiento Coro 3°, Alto Coro 4°, Tenor Coro 4°, 1ª Flauta Coro 4°, and 2ª Flauta Coro 4°. The score spans measures 423 to 430. Measures 423 through 429 are highlighted in yellow, indicating periods of silence for most parts. The vocal parts (Tiple, Alto, Tenor) have lyrics written below them. The instrumental parts (Violín, Violón, Flauta) show rests during the highlighted period. The score is in a single system with multiple staves.

Figura 64: Fragmento de los compases en silencio 423 - 430 sin corregir en la edición final.

Puesto que no tenemos esa información, pero debiendo dar respuesta a esta situación, podríamos haber optado por limitar todos esos compases en silencio a, por ejemplo, dos. ¿Y por qué dos compases?. Se ha constatado que Contreras dejaba intencionadamente hasta dos compases de silencio completos para indicar la realización de pausas más largas, por ejemplo, en este mismo número, en los compases 423 y 424 o al final del *Quoniam*. Al eliminar siete de los 9 compases de silencio, toda la música queda desplazada.

Coro	Formación	Disposición	Hipótesis de Ubicación
3º	Tiple / Alto Inst: 2 Violines y Violón	Sillas	Ubicación 5
Acompañamiento o coro 3º	Sin especificar	Sillas	Ubicación 5
4º	Tenor Inst: Flautas 1 y 2 y Violón	Sillas	Ubicación 6
Acompañamiento o coro 4º	Sin especificar	Sillas	Ubicación 6
Violón coro 4º	Violón	Sillas	Ubicación 4
5º	Tiple / Alto	Capilla mayor	Ubicación 4
6º	Tiple / Alto / Tenor	Altar mayor	Ubicación 3
7º	Tiple / Alto / Tenor y Bajo	Facistol	Ubicación 7

Tabla 16: Distribución - coros e instrumentos miserere 1714

Nuevamente se asigna un solo, correspondiente al versículo *Auditui*. Es en la partichela relativa al tenor del coro 2º, donde se dan detalles del texto del *Auditui* y que sería interpretado por Palomo, esta vez acompañado por todos los instrumentos, pues en todas las partichelas instrumentales se detalla “Solo Palomo” o “Solo Palomo con instrumentos”.

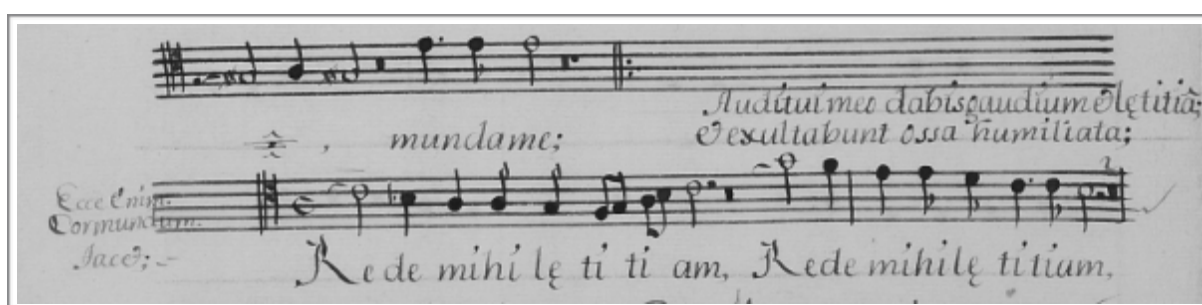


Figura 66: Fragmento tenor coro 2º del Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C39-D260.

Hemos transcrito también la melodía gregoriana del *Auditui*, para incluirla en la edición final de la obra.

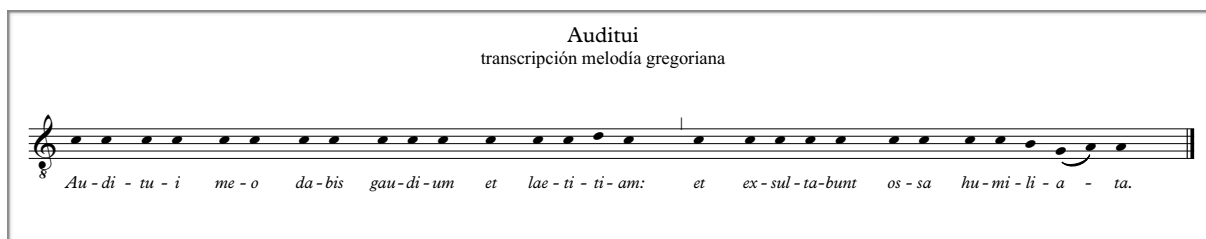


Figura 67: Transcripción de la melodía gregoriana del versículo *Auditui*

En este miserere se hace mención otra vez a Palomo como intérprete del solo, constando así en las partichelas del acompañamiento de los coros 1º, 2º, 5º y 6º.

6.5.1. Relación de decisiones y correcciones para la restauración gráfica y edición.

6.5.1.1. Tiple del coro 1º: Compás 264, mi redonda, adición por concordancia armónica de sostenido al sol (acorde E) que no aparece en la partichela:

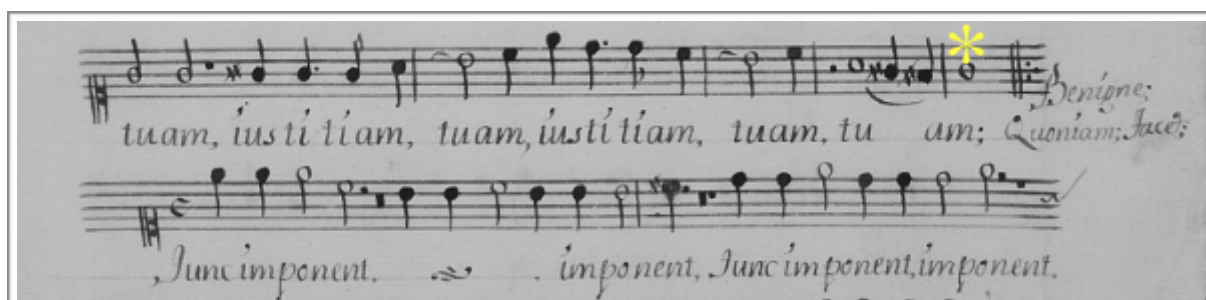


Figura 68: Fragmento tiple coro 1º ACC-AM-C39-D260

Figura 69: Corrección 6.5.1.1. tiple coro 1º ACC-AM-C39-D260

6.5.1.2. Acompañamiento coro 1º: Compás 107, adición de un compás en silencio que no figura en la partichela, en concordancia con el coro 1º al que acompaña. Este error se repite en el acompañamiento del coro 2º y del violón del coro 2º. En los tres casos queda corregido.

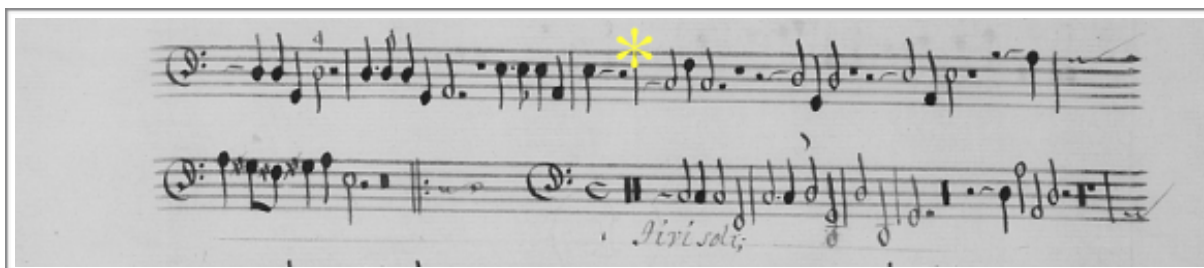


Figura 70: Fragmento acompañamiento coro 1º ACC-AM-C39-D260

Figura 71 shows a printed musical score for three parts: Tiple Coro 1º (Pulpite), Acompañamiento Coro 1º, Típor Coro 2º (Pulpite), Acompañamiento Coro 2º, and Violón Coro 2º. The score is for measures 107 and 108. The lyrics are in Spanish. The first measure of measure 107 is highlighted in yellow for the Acompañamiento Coro 1º, Acompañamiento Coro 2º, and Violón Coro 2º parts, indicating corrections.

Figura 71: Corrección 6.5.1.2. acompañamiento coro 1º y 2º y violón coro 2º ACC-AM-C39-D260

6.5.1.3. Tiple del coro 3º: Compases 87 y 88, adición del bemol al *si* del compás 87 (contexto de B^b) y sustitución del sostenido por becuadro del *mi* del compás siguiente pues dicho sostenido no indica una enarmonía con *fa*, sino que figura como alteración de aclaración y anulación del *mi*^b oído con anterioridad. Recordamos nuevamente que no estaba extendido aún el uso del becuadro.

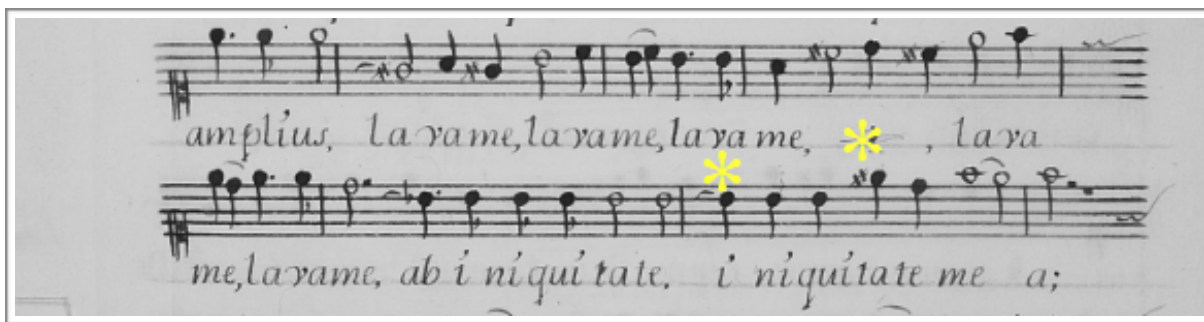


Figura 72 y Figura 73: Fragmento tiple coro 3º ACC-AM-C39-D260 y corrección

6.5.1.4. Alto del coro 3º: compás 389, adición de un sostenido al *fa* del cuarto tiempo para evitar el salto melódico de segunda aumentada al *sol*#, y que no figura en la partichela.

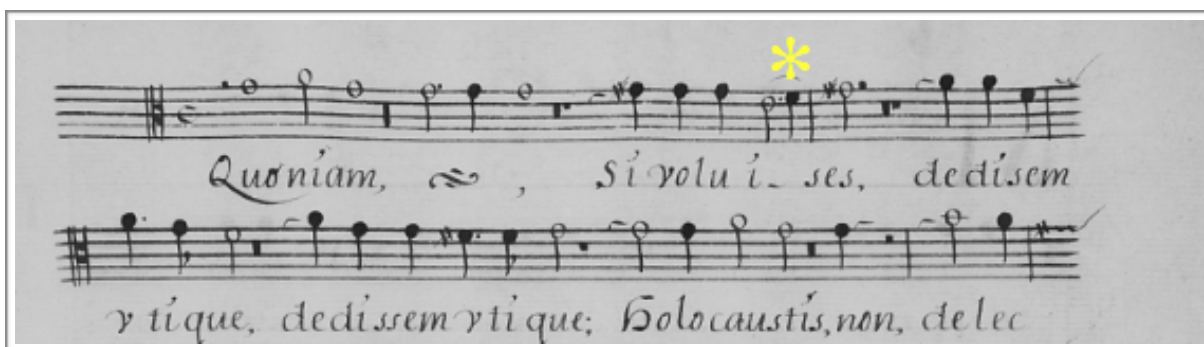


Figura 74 y Figura 75: Fragmento alto coro 3º ACC-AM-C39-D260 y corrección

6.5.1.5.a. Violín I del coro 3º: Compás 103, tercer tiempo, adición de un # al *fa* por coherencia armónica, contexto de D.

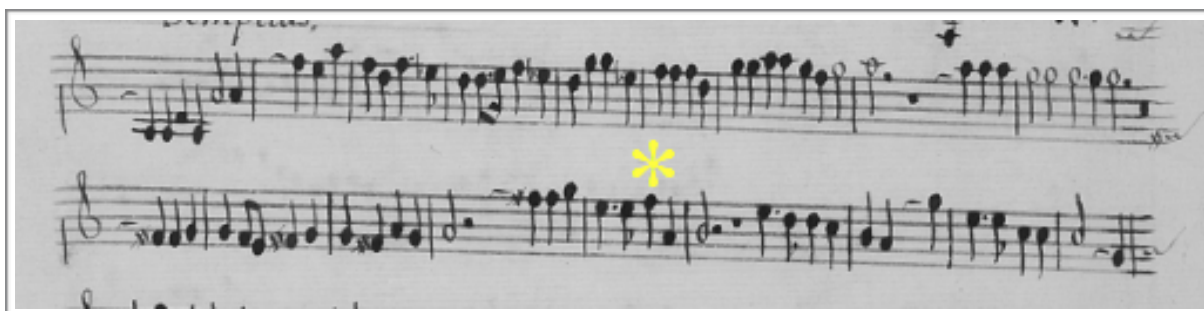


Figura 76: Fragmento violín I coro 3º ACC-AM-C39-D260 y corrección.

Figura 77: Corrección 6.5.1.5.a. violín coro 1º, 2º, 5º y 6º.

6.5.1.5.b. Violín I del coro 3º: Compás 103, tercer tiempo, adición de un # al *fa* por coherencia armónica, contexto de D⁷. El sostenido, en este caso sí figura en la partichela relativa al violón II, siendo que conducen al unísono.

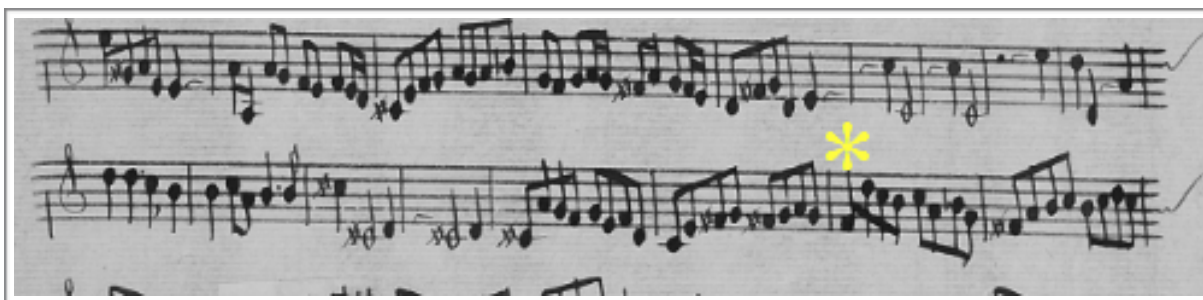


Figura 78 y Figura 79: Fragmento violín I coro 3º ACC-AM-C39-D260 y corrección.

6.5.1.6. Violín II del coro 3º: Compás 398, segundo tiempo, adición de un # al *fa* por coherencia armónica, contexto de D.

Figura 80 y Figura 81: Fragmento violín II coro 3º ACC-AM-C39-D260 y corrección.

6.5.1.7. Violón del coro 3: Compás 400, adición de un compás de silencio que no figura en la partichela. Esta corrección también afecta al acompañamiento del coro 3.

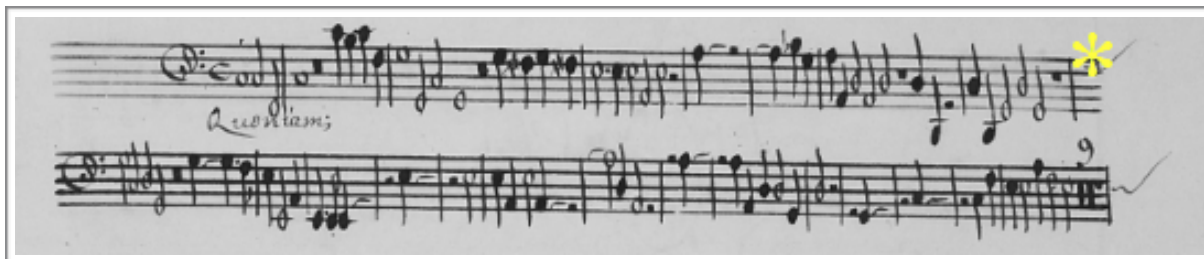


Figura 82 y Figura 83: Fragmento violón coro 3º ACC-AM-C39-D260 y corrección.

6.5.1.8. Flauta I del coro 4º: Compás 420, adición de un compás en silencio que no figura en la partichela, y sí aparece en el conjunto del coro 4º, manteniendo así el discurrir homofónico de conjunto.

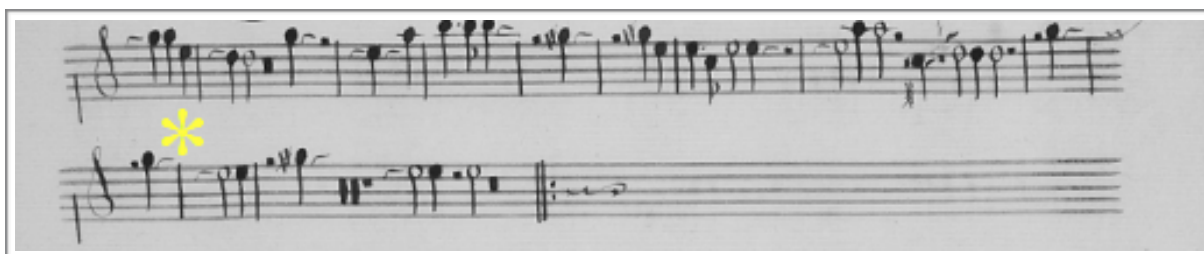


Figura 84: Fragmento flauta I coro 3º ACC-AM-C39-D260.

Figura 85: corrección 6.5.1.8. flauta I coro 3º.

6.5.1.9. Tiple, alto y tenor del coro 6º: Compás 170, adición de un compás en silencio que no figura en las partichelas, manteniendo así el discurrir homofónico de conjunto con el coro 5º.



Figura 86: Fragmento tiple coro 6º ACC-AM-C39-D260.

Figura 87: corrección 6.5.1.9. coro 6º

6.5.1.10. Alto del coro 6º: Compás 39 y 40, segundo tiempo, adición de un # al *fa* por coherencia armónica, contexto de D.

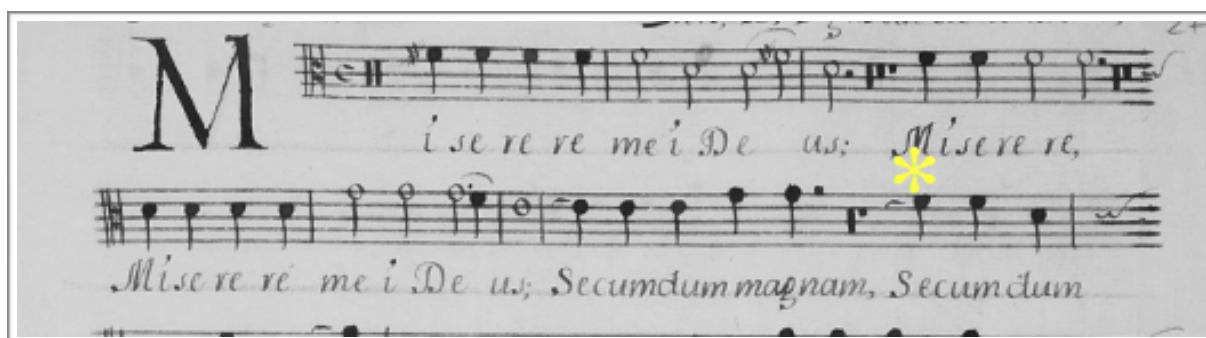


Figura 88: Fragmento Tiple del coro 6º ACC-AM-C39-D260

Tiple Coro 5^a
 Capilla mayor
 Te-cum-stans ma-gis-nam, mi-se-re-cor-di-am tu-am, re-cu-ram

Alto Coro 5^a
 Capilla mayor
 Te-cum-stans ma-gis-nam, mi-se-re-cor-di-am tu-am, re-cu-ram

Tiple Coro 6^a
 Altar mayor
 Te-cum-stans ma-gis-nam, mi-se-re-cor-di-am tu-am, re-cu-ram

Alto Coro 6^a
 Altar mayor
 Te-cum-stans ma-gis-nam, mi-se-re-cor-di-am tu-am, re-cu-ram

Tenor Coro 6^a
 Altar mayor
 Te-cum-stans ma-gis-nam, mi-se-re-cor-di-am tu-am, re-cu-ram

Tiple Coro 7^a
 Fagot
 Te-cum-stans ma-gis-nam, re-cu-ram

Figura 89: Corrección 6.5.1.11. Tiple del coro 6º

6.5.1.11. Alto y tenor del coro 7º: Compás 306, adición de un compás en silencio que no figura en las partichelas, sí figurando en tiple y bajo, manteniendo así el discurrir homofónico de conjunto del coro 7º.

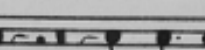
Communion, face, Le ti ti am, 
Es spi ri tu, con firm a me, Es spi ri tu, con firm a

Figura 90: Fragmento Alto del coro 7º ACC-AM-C39-D260

[illegible]

Figura 91: corrección 6.5.1.11. Alto y tenor coro 7º

6.5.1.12. Bajo coro 7º: Al igual que en los misereres anteriores la partichela del bajo está incompleta y no incluye el texto, que igualmente se incluye ahora siguiendo los mismos criterios.



Figura 92: Fragmento Tiple del coro 6º ACC-AM-C39-D260

Bajo Coro 7º Facistol

MISERERE MEI DEUS a 7 Choros con instrumentos 1714

Agustín de Contreras
Transcripción: David Ruiz Molina

8 7 6
Mi-se-re-re me-i, De-us. Mi-se-re-re, mi-se-re-re me-i, De-

31 5 10 11
us: Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam, tu-

65 TACET TACET TACET TACET 2
am. Lae-ti-ti-

278 3 2 5 5
am, lae-ti-ti-am, lae-ti-ti-am, et spi-ri-tu con-fir-ma

301 4 3
me, et spi-ri-tu, con-fir-ma me, con-fir-ma me, con-fir-ma me, con-fir-ma me, con-fir-ma

317 TACET TACET TACET 7
me. Tunc im-po-nent, tunc im-po-

500 7
nent, su-per al-ta-re tu-um vi-tu-los, vi-tu-los, vi-tu-los,

513
vi-tu-los, vi-tu-los, tunc im-po-nent, tu-um vi-tu-los.

Figura 93: Bajo coro 7º, corrección 6.5.1.12.

6.5.2. Resultado.

MISERERE A 7 COROS E INSTRUMENTOS 1714

A. DE CONTRERAS

Transcripción y corrección: David Ruiz Molina

MISERERE MEI DEUS a 7 Choros con instrumentos 1714

Archivo Musical de la Catedral de Córdoba: Caja 39 Carpeta 260

Agustín de Contreras
Transcripción y recuperación: David Ruiz Molina

1. Miserere mei

Tiple Coro 1º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1º

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º
Sillas

Alto Coro 3º
Sillas

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamieno
Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º
Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

1ª Flauta Coro 4º
Sillas

2ª Flauta Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º

Violon Coro 4º
Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Tiple Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

Tiple Coro 7º
Facistol

Alto Coro 7º
Facistol

Tenor 7º
Facistol

Bajo Coro 7º
Facistol

Mi - se - re - - re, mi - se - re - re me - i, De - - -

$\flat 7$ $\flat 5$ $\flat 5$ $\sharp 6$ $\flat 5$ $\flat 6$ $\sharp 6$ $\flat 5$ 4 $\sharp 3$

9

Tiple Coro 1°
Pulpito

Mi - se - re - re me - i De - - - us. Mi - se - re - - re,

Acompañamiento
Coro 1°

#3 7 #3 4 #3 7 6 6 7 6 #6 3

Tenor Coro 2°
Pulpito

Mi - se - re - re me - i De - - - us. Mi - se - re - re, Mi - se - re - re

Acompañamiento
Coro 2°

#3 7 #3 4 #3 7 6 6 7 6 #6 3

Violón Coro 2°

Tiple Coro 3°
Sillas

- us. Mi - se - re - re,

Alto Coro 3°
Sillas

Mi - se - re - re me - i De - - - - us,

Violín 1 Coro 3°
Sillas

Violín 2 Coro 3°
Sillas

Acompañamieno
Coro 3° Sillas

#3 7 #3 4 #3 7 6 6 7 6 #6 3

Violón Coro 3°
Sillas

Alto Coro 4°
Sillas

Mi - se - re - re me - i De - - - us.

Tenor Coro 4°
Sillas

Mi - se - re - re me - i De - - - us.

1ª Flauta Coro 4°
Sillas

2ª Flauta Coro 4°
Sillas

Acompañamiento
Coro 4°

#3 7 #3 4 #3 7 7 7

Violon Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Mi - se - re - re me - i De - - - us.

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Mi - se - re - re me - i, De - - - - us,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

Mi - se - re - re me - i, De - - - us.

Alto Coro 6°
Altar mayor

Mi - se - re - re me - i, De - - - us.

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Mi - se - re - re me - i, De - - - us.

Tiple Coro 7°
Facistol

Mi - se - re - re me - i, De - - - us.

Alto Coro 7°
Facistol

Mi - se - re - re me - i, De - - - us.

Tenor 7°
Facistol

Mi - se - re - re me - i, De - - - us.

Bajo Coro 7°
Facistol

Mi - se - re - re me - i, De - - - us.

[illegible]

25

Tiple Coro 1°
Pulpito

Mi - se - re - re me - i De - - - - us: Se - cun - dum

Acompañamiento
Coro 1°

8 7 7 4 3

Tenor Coro 2°
Pulpito

Mi - se - re - re me - i De - - - - us: Se - cun - dum

Acompañamiento
Coro 2°

8 7 7 4 3

Violón Coro 2°

Tiple Coro 3°
Sillas

mi - se - re - re me - i, De - - - - us, mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

Alto Coro 3°
Sillas

Mi - se - re - - re me - i - De - - - - us, Se - cun - dum

Violín 1 Coro 3°
Sillas

Violín 2 Coro 3°
Sillas

Acompañamieno
Coro 3° Sillas

b6 b3 6/5 4 3 8 7 7 4 3

Violón Coro 3°
Sillas

Alto Coro 4°
Sillas

Mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

Tenor Coro 4°
Sillas

Mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

1ª Flauta Coro 4°
Sillas

2ª Flauta Coro 4°
Sillas

Acompañamiento
Coro 4°

4 3 8 7 7 4 3

Violon Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

Tiple Coro 6°
Altar mayor

mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

Alto Coro 6°
Altar mayor

mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

Tenor Coro 6°
Altar mayor

mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

Tiple Coro 7°
Facistol

mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

Alto Coro 7°
Facistol

mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

Tenor 7°
Facistol

mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

Bajo Coro 7°
Facistol

mi - se - re - re me - i, De - - - - us: Se - cun - dum

33

Tiple Coro 1º
Púlpito

mag - nam,

Acompañamiento
Coro 1º

#3#3

Tenor Coro 2º
Púlpito

mag - nam,

mi - se - ri -

Acompañamiento
Coro 2º

#3#3

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º
Sillas

mag - nam,

mi - se - ri - cor - - di - am,

se - cun - dum mag - na,

Alto Coro 3º
Sillas

mag - nam,

se - cun - dum mag - nam,

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamieno
Coro 3º Sillas

#3#34#3#3

Violón Coro 3º
Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

mag - nam,

mi - se - ri - cor - - di - am tu - - - am,

se - cun - dum mag - nam,

Tenor Coro 4º
Sillas

mag - nam,

se - cun - dum mag - nam

mi - se - ri - cor - - di - am tu - am.

Se - cun - dum mag - nam,

1ª Flauta Coro 4º
Sillas

2ª Flauta Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º

#74#3#34#3#3#3#3

Violon Coro 4º
Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

mag - nam,

se - cun - dum mag - nam,

Alto Coro 5º
Capilla mayor

mag - nam,

se - cun - dum mag - nam,

Tiple Coro 6º
Altar mayor

mag - nam,

se - cun - dum mag - nam,

Alto Coro 6º
Altar mayor

mag - nam,

se - cun - dum mag - nam,

Tenor Coro 6º
Altar mayor

mag - nam,

se - cun - dun mag - nam,

Tiple Coro 7º
Facistol

mag - nam,

se - cun - dun mag - nam,

Alto Coro 7º
Facistol

mag - nam,

se - cun - dun mag - nam,

Tenor 7º
Facistol

mag - nam,

se - cun - dun mag - nam,

Bajo Coro 7º
Facistol

mag - nam,

se - cun - dun mag - nam,

202

49

Tiple Coro 1°
Púlpito

se - cum - dum mag - nam,

Acompañamiento
Coro 1°

♭6 ♭3 $\sharp\frac{7}{3}$ 6

Tenor Coro 2°
Púlpito

se - cum - dum mag - nam,

Acompañamiento
Coro 2°

♭6 ♭3 $\sharp\frac{7}{3}$ 6

Violón Coro 2°

Tiple Coro 3°
Sillas

se - cum - dum mag - na, mi - se - ri - cor - di - am, mi -

Alto Coro 3°
Sillas

se - cum - dum mag - nam,

Violín 1 Coro 3°
Sillas

Violín 2 Coro 3°
Sillas

Acompañamieno
Coro 3° Sillas

$\flat\frac{6}{5}$ $\sharp\frac{6}{3}$

Violón Coro 3°
Sillas

Alto Coro 4°
Sillas

se - cum - dum mag - nam,

Tenor Coro 4°
Sillas

se - cum - dum mag - nam, mi - se - ri - cor - di - am,

1ª Flauta Coro 4°
Sillas

2ª Flauta Coro 4°
Sillas

Acompañamiento
Coro 4°

Violon Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

cor - di - am, tu - - - am, se - cum - dum mag - nam,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

cor - - di - am tu - - - am, se - cum - dum mag - nam,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

mi - se - ri - cor - di - am tu - am, se - cum - dum mag - nam,

Alto Coro 6°
Altar mayor

mi - se - ri - cor - di - am tu - am, se - cum - dum mag - nam,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

se - ri - cor - - - di - am tu - am, se - cum - dum mag - nam,

Tiple Coro 7°
Facistol

se - cum - dum mag - nam,

Alto Coro 7°
Facistol

se - cum - dum mag - nam,

Tenor 7°
Facistol

se - cum - dum mag - nam,

Bajo Coro 7°
Facistol

se - cum - dum mag - nam,

57

The musical score for page 57 includes the following parts and lyrics:

- Tiple Coro 1º Pulpito:** *mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.*
- Acompañamiento Coro 1º:** (Instrumental accompaniment)
- Tenor Coro 2º Pulpito:** *mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.*
- Acompañamiento Coro 2º:** (Instrumental accompaniment)
- Violón Coro 2º:** (Instrumental accompaniment)
- Tiple Coro 3º Sillas:** *se - ri - cor - di - am tu - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am, tu - am.*
- Alto Coro 3º Sillas:** *mi - se - ri - cor - di - am tu - am, tu - - - am.*
- Violín 1 Coro 3º Sillas:** (Instrumental accompaniment)
- Violín 2 Coro 3º Sillas:** (Instrumental accompaniment)
- Acompañamiento Coro 3º Sillas:** (Instrumental accompaniment)
- Violón Coro 3º Sillas:** (Instrumental accompaniment)
- Alto Coro 4º Sillas:** *mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.*
- Tenor Coro 4º Sillas:** *mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.*
- 1ª Flauta Coro 4º Sillas:** (Instrumental accompaniment)
- 2ª Flauta Coro 4º Sillas:** (Instrumental accompaniment)
- Acompañamiento Coro 4º:** (Instrumental accompaniment)
- Violon Coro 4º Sillas:** (Instrumental accompaniment)
- Tiple Coro 5º Capilla mayor:** *mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.*
- Alto Coro 5º Capilla mayor:** *mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.*
- Tiple Coro 6º Altar mayor:** *mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.*
- Alto Coro 6º Altar mayor:** *mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.*
- Tenor Coro 6º Altar mayor:** *mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.*
- Tiple Coro 7º Facistol:** *tu - - - am.*
- Alto Coro 7º Facistol:** *tu - - - am.*
- Tenor 7º Facistol:** *tu - - - am.*
- Bajo Coro 7º Facistol:** *tu - - - am.*

2. Et secundum

Tenor - canto llano

Et se cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta - tem me - am.

3. Amplius

67

Tiple Coro 1º Pulpito

Acompañamiento Coro 1º

Tenor Coro 2º Pulpito

Acompañamiento Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

1ª Flauta Coro 4º Sillas

2ª Flauta Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º

Violon Coro 4º Sillas



76

Tiple Coro 1º Pulpito

Acompañamiento Coro 1º

Tenor Coro 2º Pulpito

Acompañamiento Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

1ª Flauta Coro 4º Sillas

2ª Flauta Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º

Violon Coro 4º Sillas

85

Tiple Coro 1°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1°

Tenor Coro 2°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 2°

Violón Coro 2°

Tiple Coro 3°
Sillas

Violín 1 Coro 3°
Sillas

Violín 2 Coro 3°
Sillas

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Violón Coro 3°
Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

1ª Flauta Coro 4°
Sillas

2ª Flauta Coro 4°
Sillas

Acompañamiento
Coro 4°

Violon Coro 4°
Sillas

i - ni - qui - ta - te

i - ni - qui - ta - te me - - - a:

i - ni - qui - ta - te me - - -

i - ni - qui - ta - te

ab i - ni - qui - ta - te,



95

Tiple Coro 1°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1°

Tenor Coro 2°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 2°

Violón Coro 2°

Tiple Coro 3°
Sillas

Violín 1 Coro 3°
Sillas

Violín 2 Coro 3°
Sillas

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Violón Coro 3°
Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

1ª Flauta Coro 4°
Sillas

2ª Flauta Coro 4°
Sillas

Acompañamiento
Coro 4°

Violon Coro 4°
Sillas

i - ni - qui - ta - te me - - a:

pec - ca - to me - o mun - da - me

i - ni - qui - ta - te me - - a:

pec - ca - to me - o mun - da - me,

- a:

Et a pec - ca - to me - - o mun - da me, et a pec - ca - to me - o,

i - ni - qui - ta - te me - - - a:

Mun - da me, pe - ca - to me - o, et a pe -

105

Tiple Coro 1º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1º

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º
Sillas

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamieno
Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º
Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

1ª Flauta Coro 4º
Sillas

2ª Flauta Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º

Violon Coro 4º
Sillas

115

Tiple Coro 1º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1º

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º
Sillas

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamieno
Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º
Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

1ª Flauta Coro 4º
Sillas

2ª Flauta Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º

Violon Coro 4º
Sillas

4. Quoniam iniquitatem

Tenor - canto llano

4. Quo - ni am in - i - qui - ta - tem me - am e - go cog - nos - co: et pec - ca - tum me - um con - tra me - est sem - per.

5. Tibi soli

122

Acompañamiento Coro 1°

Acompañamiento Coro 2°

Violón Coro 2°

Tiple Coro 3° Sillas

Alto Coro 3° Sillas

Violín 1 Coro 3° Sillas

Violín 2 Coro 3° Sillas

Acompañamieno Coro 3° Sillas

Violón Coro 3° Sillas

Tiple Coro 5° Capilla mayor

Alto Coro 5° Capilla mayor

Tiple Coro 6° Altar mayor

Alto Coro 6° Altar mayor

130

Acompañamiento Coro 1°

Acompañamiento Coro 2°

Violón Coro 2°

Tiple Coro 3° Sillas

Alto Coro 3° Sillas

Violín 1 Coro 3° Sillas

Violín 2 Coro 3° Sillas

Acompañamieno Coro 3° Sillas

Violón Coro 3° Sillas

Tiple Coro 5° Capilla mayor

Alto Coro 5° Capilla mayor

Tiple Coro 6° Altar mayor

Alto Coro 6° Altar mayor

Tenor Coro 6° Altar mayor

140

Acompañamiento
Coro 1º

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º
Sillas

Alto Coro 3º
Sillas

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º
Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Tiple Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

pec - ca - - - vi, et ma - lum, ma - lum, ma - lum co - ran te fe - - - ci: jus - ti - fi -

vi, pec - ca - - vi, jus - ti - fi -

pec - ca - vi, ut jus - ti - fi - ce - ris,

pec - ca - vi, ut jus - ti - fi - ce - ris,

pec - ca - - vi, ut jus - ti - fi - ce - ris,

pec - ca - - vi, ut jus - ti - fi - ce - ris,

pec - ca - vi, ut jus - ti - fi - ce - ris,

150

Acompañamiento
Coro 1º

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º
Sillas

Alto Coro 3º
Sillas

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º
Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Tiple Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

ce - ris, ut jus - ti - fi - ce - ris, in ser - mo - ni - bus tu - - - is, cum ju - di -

ce - ris, in ser - mo - ni - bus tu - - is, et

in ser - mo - ni - bus tu - is, jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et vin - cas,

in ser - mo - ni - bus tu - is, jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et vin - cas,

in ser - mo - ni - bus tu - is, jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et vin - cas,

in ser - mo - ni - bus tu - is, jus - ti - fi - ce - ris, et vin - cas, et vin - cas,

6. Ecce

Tenor - canto llano

7. Ecce enim

184

Tiple Coro 1º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1º

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamieno
Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º
Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

1ª Flauta Coro 4º
Sillas

2ª Flauta Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º

Violon Coro 4º
Sillas

194

Tiple Coro 1º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1º

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamieno
Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º
Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

1ª Flauta Coro 4º
Sillas

2ª Flauta Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º

Violon Coro 4º
Sillas

206

Tiple Coro 1°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1°

Acompañamiento
Coro 2°

Violón Coro 2°

Violín 1 Coro 3°
Sillas

Violín 2 Coro 3°
Sillas

Acompañamieno
Coro 3° Sillas

Violón Coro 3°
Sillas

Alto Coro 4°
Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

1ª Flauta Coro 4°
Sillas

2ª Flauta Coro 4°
Sillas

Acompañamiento
Coro 4°

Violon Coro 4°
Sillas

et - oc - cul - ta

sa - pi - en - ti - ae tu - ae

cul - ta, oc - cul - ta

sa - pi - en - ti - ae tu - ae

ma - ni - fes - tas - ti mi - hi, ma - ni - fes -



217

Tiple Coro 1°
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1°

Acompañamiento
Coro 2°

Violón Coro 2°

Violín 1 Coro 3°
Sillas

Violín 2 Coro 3°
Sillas

Acompañamieno
Coro 3° Sillas

Violón Coro 3°
Sillas

Alto Coro 4°
Sillas

Tenor Coro 4°
Sillas

1ª Flauta Coro 4°
Sillas

2ª Flauta Coro 4°
Sillas

Acompañamiento
Coro 4°

Violon Coro 4°
Sillas

ma - ni - fes - tas - ti, ma - ni - fes - ta - ti mi - - - hi.

ni - fes - tas - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti mi - - - hi, ma - ni - fes - tas - ti mi - - - hi.

tas - ti ma - ni - fes - tas - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti, ma - ni - fes - tas - ti mi - - - hi.

8. Asperges

Tenor - canto llano

8. *As - per ges me hys - so - po, et mun - da - bor: la - va - bis me, et su - per ni - vem de al - ba - - bor.*

9. Auditui meo

Tenor Coro 2º
Pulpito

8 *Au - di tu - i me - o da - bis gau - di - um et lae - ti - ti - am: et ex - sul - ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta.*

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

10. Adverte

Tenor - canto llano

8 *Ad - ver te fa - ci - em tu - am a pec - ca - tis me - is: et om - nes in - i - qui - ta - tes me - as de - la.*

11. Cor mundum

229

Acompañamiento
Coro 1º

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º
Sillas

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamieno
Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º
Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Tiple Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

241

Acompañamiento
Coro 1º

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º
Sillas

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamieno
Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º
Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Tiple Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

Cor mun-dum cre - a in me, De - us, Cor mun-dum cre - a in me, De - us: Et spi - ri-tum rec - tum in - no -

Cor mun-dum cre - a, cor mun-dum cre - a in me, De - us:

Cor mun-dum cre - a, cor mun-dum cre - a in me, De - us:

Cor mun-dum cre - a, cor mun-dum cre - a in me, De - us:

Cor mun-dum cre - a, cor mun-dum cre - a in me, De - us:

Cor mun-dum cre - a, cor mun-dum cre - a in me, De - us:

va, Et spi - ri-tum rec - tum in - no - va, in vis - ce - ri-bus, in vis - ce - ri-bus me - is,

rec - tum in no-ba, rec - tum in no-ba, in vis - ce - ri-bus me -

rec - tum in no-ba, rec - tum in no-ba, in vis - ce - ri-bus me -

rec - tum in no-ba, rec - tum in no-ba, in vis - ce - ri-bus me -

rec - tum in no-ba, rec - tum in no-ba, in vis - ce - ri-bus me -

rec - tum in no-ba, rec - tum in no-ba, in vis - ce - ri-bus me -

253

Acompañamiento Coro 1º

Acompañamiento Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º Sillas

Tiple Coro 5º Capilla mayor

Alto Coro 5º Capilla mayor

Tiple Coro 6º Altar mayor

Alto Coro 6º Altar mayor

Tenor Coro 6º Altar mayor

in vis - ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis -

is, in vis - ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis -

- is, in vis - ce - ri - bus me is, me - is, in vis -

- is, in vis - ce - ri - bus me - is, me - is, in vis -

- is, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis -



264

Acompañamiento Coro 1º

Acompañamiento Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º Sillas

Tiple Coro 5º Capilla mayor

Alto Coro 5º Capilla mayor

Tiple Coro 6º Altar mayor

Alto Coro 6º Altar mayor

Tenor Coro 6º Altar mayor

in vis - ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is,

ce - ri - bus me - is.

ce - ri - bus, me - is.

ce - ri - bus in vis - ce - ri - bus me - is, me - is.

ce - ri - bus in vis - ce - ri - bus me - is, me - is.

ce - ri - bus in vis - ce - ri - bus me - is, me - is.



12. Ne projicias

Tenor - canto llano

Ne - pro - ji - ci - as me a fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum sanc - tum tu - um ne au - fe - ras a me.

13. Redde mihi

275

Tiple Coro 1º
Pulpito



Lae - ti - ti - am.

Lae - ti - ti -

Acompañamiento
Coro 1º



6 5 6 6 5 6 5 3

Tenor Coro 2º
Pulpito



Red - de mi - hi lae-ti - ti - am,

Red - de mi - hi lae-ti - ti - am,

Lae - ti - ti -

Acompañamiento
Coro 2º



6 5 6 6 5 6 5 3

Violón Coro 2º



Tiple Coro 3º
Sillas



Lae - ti - ti - am,

Red - de mi - hi lae-ti - ti - am,

Alto Coro 3º
Sillas



Lae - ti - ti - am,

Violín 1 Coro 3º
Sillas



Violín 2 Coro 3º
Sillas



Acompañamieno
Coro 3º Sillas



6 3

Violón Coro 3º
Sillas



Alto Coro 4º
Sillas



Lae - ti - ti - am.

Lae - ti - ti - am.

Lae - ti - ti -

Tenor Coro 4º
Sillas



Lae - ti - ti - am,

lae - ti - ti - am,

lae - ti - ti -

1ª Flauta Coro 4º
Sillas



2ª Flauta Coro 4º
Sillas



Acompañamiento
Coro 4º



3

Violon Coro 4º
Sillas



Tiple Coro 5º
Capilla mayor



Lae - ti - ti - am,

lae - ti - ti - am,

Alto Coro 5º
Capilla mayor



Lae - ti - ti - am,

lae - ti - ti - am,

Tiple Coro 6º
Altar mayor



Lae - ti - ti - am,

lae - ti - ti - am,

Alto Coro 6º
Altar mayor



Lae - ti - ti - am,

lae - ti - ti - am,

Tenor Coro 6º
Altar mayor



Lae - ti - ti - am,

lae - ti - ti - am,

Tiple Coro 7º
Facistol



Lae - ti - ti - am,

lae - ti - ti - am,

Alto Coro 7º
Facistol



Lae - ti - ti - am,

lae - ti - ti - am,

Tenor 7º
Facistol



Lae - ti - ti - am,

lae - ti - ti - am,

Bajo Coro 7º
Facistol



Lae - ti - ti - am,

lae - ti - ti - am,

286

Tiple Coro 1°
Pulpito

am. Sa - lu - ta - ris tu - i:

Acompañamiento
Coro 1°

4 #3 #3

Tenor Coro 2°
Pulpito

am. Sa - lu - ta - ris tu - i:

Acompañamiento
Coro 2°

4 #3 #3

Violón Coro 2°

Tiple Coro 3°
Sillas

lae - ti - ti - am, sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris tu - i: con -

Alto Coro 3°
Sillas

lae - ti - ti - am, sa - lu - ta - ris tu - i:

Violín 1 Coro 3°
Sillas

Violín 2 Coro 3°
Sillas

Acompañamieno
Coro 3° Sillas

#3 #3 4 #3 7 6 #3 #3

Violón Coro 3°
Sillas

Alto Coro 4°
Sillas

am. Lae - ti - ti - am. Sa - lu - ta - ris tu - i: con - fir - ma me,

Tenor Coro 4°
Sillas

am, lae - ti - ti - am. sa - lu - ta - ris tu - i: Con - fir - ma

1ª Flauta Coro 4°
Sillas

2ª Flauta Coro 4°
Sillas

Acompañamiento
Coro 4°

7 6 #3 #3 4 #3

Violon Coro 4°
Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

lae - ti - ti - am, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

lae - ti - ti - am, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li,

Tiple Coro 6°
Altar mayor

lae - ti - ti - am, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li,

Alto Coro 6°
Altar mayor

lae - ti - ti - am, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

lae - ti - ti - am, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li,

Tiple Coro 7°
Facistol

lae - ti - ti - am, et spi - ri - tu

Alto Coro 7°
Facistol

lae - ti - ti - am, et spi - ri - tu

Tenor 7°
Facistol


lae - ti - ti - am, et spi - ri - tu

Bajo Coro 7°
Facistol

lae - ti - ti - am, et spi - ri - tu


297

Tiple Coro 1º
Pulpito



con - fir - ma me, prin - ci - pa - lis con - fir - ma

Acompañamiento
Coro 1º



♭7 6 #3 ♮3 #3

Tenor Coro 2º
Pulpito



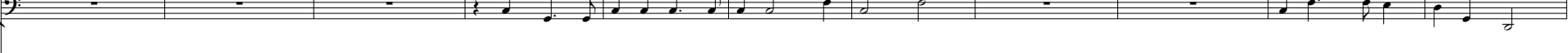
con - fir - ma me, prin - ci - pa - li con - fir - ma me, con - fir - ma

Acompañamiento
Coro 2º




4 3 ♭7 6 #3 ♮3 #3

Violón Coro 2º



Tiple Coro 3º
Sillas



fir - ma me, _____ con - fir - ma me, con - fir - ma me, prin - ci - pa - li con - fir - ma

Alto Coro 3º
Sillas




con - fir - ma me, prin - ci - pa - li, con - fir - ma

Violín 1 Coro 3º
Sillas



Violín 2 Coro 3º
Sillas

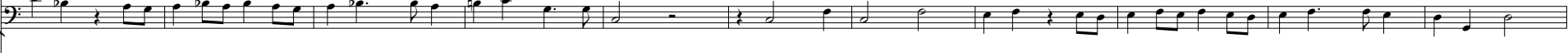


Acompañamieno
Coro 3º Sillas




♭5 ♭5 ♭5 ♭5 6 6 4 3 6 ♭5 ♭5 ♭5 ♭5 6 #3 ♮3 #3

Violón Coro 3º
Sillas

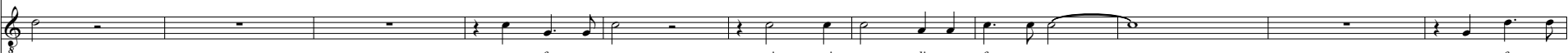


Alto Coro 4º
Sillas




con - fir - ma me, prin - ci - pa - li con - fir - ma

Tenor Coro 4º
Sillas



me, con - fir - ma me, prin - ci - pa - li con - fir - ma me, _____ con - fir - ma

1ª Flauta Coro 4º
Sillas



2ª Flauta Coro 4º
Sillas

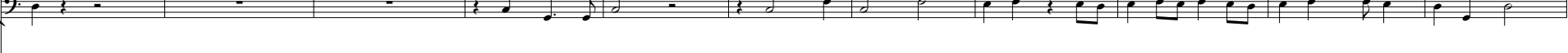


Acompañamiento
Coro 4º



4 3 6 ♭5 ♭5 ♭5 ♭5 6 #3 ♮3 #3

Violon Coro 4º
Sillas




Tiple Coro 5º
Capilla mayor




con - fir - ma me, et spi - ri - tu, con - fir - ma

Alto Coro 5º
Capilla mayor



con - fir - ma me, et spi - ri - tu, con - fir - ma

Tiple Coro 6º
Altar mayor



con - fir - ma me, et spi - ri - tu, con - fir - ma

Alto Coro 6º
Altar mayor




con - fir - ma me, et spi - ri - tu, con - fir - ma

Tenor Coro 6º
Altar mayor



con - fir - ma me, et spi - ri - tu, con - fir - ma

Tiple Coro 7º
Facistol



con - fir - ma me, et spi - ri - tu, con - fir - ma

Alto Coro 7º
Facistol




con - fir - ma me, et spi - ri - tu, con - fir - ma

Tenor 7º
Facistol



con - fir - ma me, et spi - ri - tu, con - fir - ma

Bajo Coro 7º
Facistol



con - fir - ma me, et spi - ri - tu, con - fir - ma

308

Tiple Coro 1°
Pulpito



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Acompañamiento
Coro 1°



6 3 3 3 3 3 3

Tenor Coro 2°
Pulpito



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Acompañamiento
Coro 2°



6 3 3 3 3 3 3

Violón Coro 2°



Tiple Coro 3°
Sillas



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Alto Coro 3°
Sillas



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Violín 1 Coro 3°
Sillas



Violín 2 Coro 3°
Sillas



Acompañamiento
Coro 3° Sillas



6 6 6 6 6 3 6 3 3 6 6 6 6 6 6 3 3 3

Violón Coro 3°
Sillas



Alto Coro 4°
Sillas



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Tenor Coro 4°
Sillas



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

1ª Flauta Coro 4°
Sillas



2ª Flauta Coro 4°
Sillas



Acompañamiento
Coro 4°



6 3 6 6 3 3 3

Violon Coro 4°
Sillas



Tiple Coro 5°
Capilla mayor



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Alto Coro 5°
Capilla mayor



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Tiple Coro 6°
Altar mayor



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Alto Coro 6°
Altar mayor



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Tenor Coro 6°
Altar mayor



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Tiple Coro 7°
Facistol



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Alto Coro 7°
Facistol



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Tenor 7°
Facistol



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Bajo Coro 7°
Facistol



me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

14. Docebo

Tenor - canto llano

Do - ce - bo - in - i - quos vi - as tu - as: net im - pi - i ad te con - ver - ten - tur.

15. Libera me

318

Tiple Coro 1º Pulpito

Acompañamiento Coro 1º

Tenor Coro 2º Pulpito

Acompañamiento Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamieno Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

1ª Flauta Coro 4º Sillas

2ª Flauta Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º

Violon Coro 4º Sillas

Li - be-ra me, li - be-ra me.

Li - be-ra me, li - be-ra me.

Li - be-ra me, Li - be-ra me, De - us sa - lu - tis me - ae,

Li - be-ra me de san - gui - ni-bus, De - us

330

Tiple Coro 1º Pulpito

Acompañamiento Coro 1º

Tenor Coro 2º Pulpito

Acompañamiento Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamieno Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

1ª Flauta Coro 4º Sillas

2ª Flauta Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º

Violon Coro 4º Sillas

Sa - lu - tis me - ae, sa - lu - tis me - ae, sa - lu - tis

Sa - lu - tis me - ae, sa - lu - tis me - ae, sa - lu - tis

de san - gui - ni - bus, De - us, De - us sa - lu - tis me - ae, sa -

de san - gui - ni - bus, De - us, sa - lu -

340

Tiple Coro 1º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1º

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º
Sillas

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º
Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

1ª Flauta Coro 4º
Sillas

2ª Flauta Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º

Violon Coro 4º
Sillas



352

Tiple Coro 1º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 1º

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 2º

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º
Sillas

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º
Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

1ª Flauta Coro 4º
Sillas

2ª Flauta Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º

Violon Coro 4º
Sillas

387

Tiple Coro 3º Sillas

Alto Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

1ª Flauta Coro 4º Sillas

2ª Flauta Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º

Violon Coro 4º Sillas

si vo - lu - i - - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem_ u - ti-que, u - ti-que sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem

de - dis - sem u - ti-que, de - dis - sem

si vo - lu - is - - ses, de - dis - sem u - ti-que, de - dis - sem

si vo - lu - is - - ses, de - dis - sem u - ti-que, de - dis - sem

6 6 #3 #7 5 #6 #3 #3 #3 #3 b7 #3 5 b6 #3 #3 #3 b3 #3 b3



399

Tiple Coro 3º Sillas

Alto Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

1ª Flauta Coro 4º Sillas

2ª Flauta Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º

Violon Coro 4º Sillas

u - ti-que: ho - lo - caus - - tis non, non de - lec - ta - be - ris, non, non de - lec - ta - be - ris,

u - ti-que: ho - lo - caus - tis non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - re -

u - ti-que: ho - lo caus - tis non de - .ec - ta - be - ris, non, non de - lec - ta - be -

u - ti-que: ho - lo caus - tis non de - .ec - ta - be - ris, non, non de - lec - ta - be -

#3 #7 #3 #3 #3 #3 #3 4 #3

#3 b3 #3 #7 #3 #3 #3 #3 #3 4 #3



411

Tiple Coro 3º Sillas

Alto Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

1ª Flauta Coro 4º Sillas

2ª Flauta Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º

Violon Coro 4º Sillas

ho - lo - caus - tis non non de - lec - ta - be - ris, non non non de - lec - ta - be - ris,

ris, ho - lo - caus - tis non non ho - lo - caus - tis, non non de - lec - ta - be - ris,

ris, ho - lo - caus - tis non, ho - lo - caus - tis non, non de - lec - ta - be - ris,

ris, ho - lo - caus - tis non, ho - lo - caus - tis non, non de - lec - ta - be - ris,

#3 4 #3 #3 #3 #3 4 #3 5 6 #3 5 6 #3

#3 4 #3 #3 #3 4 #3 #3 5 6 #3

423

Tiple Coro 3º Sillas

Alto Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

1ª Flauta Coro 4º Sillas

2ª Flauta Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º

Violon Coro 4º Sillas

non de - lec - ta - be - ris.

de - lec - taa - be - ris.

de - lec - ta - be - ris.

de - lec - ta - be - ris.

de - lec - ta - be - ris.

de - lec - ta - be - ris.

de - lec - ta - be - ris.

de - lec - ta - be - ris.

de - lec - ta - be - ris.

de - lec - ta - be - ris.

de - lec - ta - be - ris.

* En las partichelas originales figuran nueve compases de silencio, sin que se halla encontrado anotación alguna sobre qué hacer en ese tiempo de espera.
En esta edición se han respetado tales compases. Compete al director fijar una duración concreta para una ejecución en formato de concierto.

18. Sacrificium

Tenor - canto llano

18.Sa - cri fí - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu - la - tus: cor con - tri - tum et hu - mi - li - a - tum De - us non des - pi - ci - es.

19. Benigne

436

Tiple Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Violón Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

1ª Flauta Coro 4º Sillas

2ª Flauta Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º

Violon Coro 4º Sillas

Be - nig - ne fac, be - nig - ne, be - nig - ne fac, be - nig - ne Be - nig - ne fac, Do - mi - ne, be -

Be - nig - ne fac, be - nig - ne fac, be - nig - ne, be - nig - ne, be -

nig - ne, be - nig - ne fac, be - nig - ne fac, Do - mi - ne be - nig - ne fac, Do - mi - ne, Do - mi - ne, in bo - na vo-lun-ta - te

nig - ne fac, be - nig - ne fac, Do - mi - ne, Do - mi-ne, in bo - na vo - lum -

456

Tiple Coro 3° Sillas

Violín 1 Coro 3° Sillas

Violín 2 Coro 3° Sillas

Acompañamiento Coro 3° Sillas

Violón Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4° Sillas

1ª Flauta Coro 4° Sillas

2ª Flauta Coro 4° Sillas

Acompañamiento Coro 4°

Violon Coro 4° Sillas

in bo-na vo-lun-ta-te vo-lun-ta-te tu - a Si - on: ut e-di-fi-cen - - tur mu - ri Je - ru - sa - lem,

ta-te tu - a, in bo - na vo-lun-ta - te tu - a Si - on: mu - ri Je - ru - sa - lem, mu - ri Je - ru - sa



468

Tiple Coro 3° Sillas

Violín 1 Coro 3° Sillas

Violín 2 Coro 3° Sillas

Acompañamiento Coro 3° Sillas

Violón Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4° Sillas

1ª Flauta Coro 4° Sillas

2ª Flauta Coro 4° Sillas

Acompañamiento Coro 4°

Violon Coro 4° Sillas

mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa-lem, Je - ru - sa-lem, mu - ri

lem, mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa-lem, mu - ri Je -ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -



479

Tiple Coro 3° Sillas

Violín 1 Coro 3° Sillas

Violín 2 Coro 3° Sillas

Acompañamiento Coro 3° Sillas

Violón Coro 3° Sillas

Tenor Coro 4° Sillas

1ª Flauta Coro 4° Sillas

2ª Flauta Coro 4° Sillas

Acompañamiento Coro 4°

Violon Coro 4° Sillas

Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa-lem, Je - ru - sa-lem, mu - ri Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa-lem, mu - ri Je - ru - sa - lem,

ru - sa-lem, mu - ri Je -ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa-lem, mu - ri Je -ru - sa - lem, mu - ri Je ru - sa - lem,



20a. Tunc acceptabis

Tenor - canto llano

20. Tunc ac - cep -- ta - bis sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - ae, o - bla - ti - o - nes et ho - lo - caus - ta:

20b.Tunc imponent

490

Tiple Coro 1º
Pulpito

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, im - po - nent, Tunc im - po - nent, im - po - nent

Acompañamiento
Coro 1º

#3 4 #3 #3

Tenor Coro 2º
Pulpito

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent

Acompañamiento
Coro 2º

#3 4 #3 #3

Violón Coro 2º

Tiple Coro 3º
Sillas

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, su-per al - ta - re - tu - um, tunc im - po - nent,

Alto Coro 3º
Sillas

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamieno
Coro 3º Sillas

6 #3 #3 #3 #3 #3

Violón Coro 3º
Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Tenor Coro 4º
Sillas

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, su-per al -

1ª Flauta Coro 4º
Sillas

2ª Flauta Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º

6 #3 #3 #3 #3 #3

Violon Coro 4º
Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Tiple Coro 6º
Altar mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Tenor Coro 6º
Altar mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Tiple Coro 7º
Facistol

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Alto Coro 7º
Facistol

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Tenor 7º
Facistol

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Bajo Coro 7º
Facistol

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

503

Tiple Coro 1º
Pulpito



su-per al - ta - re tu - um vi - tu-los, vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um,

Acompañamiento
Coro 1º



3 3 3 4 3 6 5 3 3 4 3

Tenor Coro 2º
Pulpito



8 su-per al - ta - re tu - um vi - tu-los, vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um, vi - tu-

Acompañamiento
Coro 2º



3 3 3 4 3 6 5 3 3 4 3

Violón Coro 2º



Tiple Coro 3º
Sillas



tunc im - po - nent, su-per al - ta - re, su-per-al - ta - re, su-per al - ta - re tu - um vi - tu-los,

Alto Coro 3º
Sillas



tunc im - po - nent, su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um

Violín 1 Coro 3º
Sillas



Violín 2 Coro 3º
Sillas



Acompañamiento
Coro 3º Sillas



3 3 3 4 3 6 5 2 4 3 2 4 3

Violón Coro 3º
Sillas



Alto Coro 4º
Sillas



tunc im - po - nent su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um, vi - tu - los, su-per al -

Tenor Coro 4º
Sillas



8 ta - re tu - - um, su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um, Tunc im - po -

1ª Flauta Coro 4º
Sillas



2ª Flauta Coro 4º
Sillas



Acompañamiento
Coro 4º



3 3 3 4 3 6 5 3 3 4 3

Violon Coro 4º
Sillas



Tiple Coro 5º
Capilla mayor



tunc im - po - nent, su-per al - ta - re su-per al - ta - re tu -

Alto Coro 5º
Capilla mayor



tunc im - po - nent, su-per al - su-per al - ta - re

Tiple Coro 6º
Altar mayor



su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - re tu - um,

Alto Coro 6º
Altar mayor



su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - - re tu - um,

Tenor Coro 6º
Altar mayor



8 su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - re tu - um,

Tiple Coro 7º
Facistol



su-per al - ta - re tu - um su-per al - ta - re tu - um su-per al - ta - re

Alto Coro 7º
Facistol



su-per al - ta - re tu - um vi - tu-los, su-per al -

Tenor 7º
Facistol



8 su-per al - ta - re tu - um vi - tu-los, vi -

Bajo Coro 7º
Facistol



su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los, vi - tu - los, vi - tu - los,

Musical Score for "Miserere" by J.S. Bach

Vocal Parts:

- Tiple Coro 1° Pulpito
- Acompañamiento Coro 1°
- Tenor Coro 2° Pulpito
- Acompañamiento Coro 2°
- Violón Coro 2°
- Tiple Coro 3° Sillas
- Alto Coro 3° Sillas
- Violín 1 Coro 3° Sillas
- Violín 2 Coro 3° Sillas
- Acompañamiento Coro 3° Sillas
- Violón Coro 3° Sillas
- Alto Coro 4° Sillas
- Tenor Coro 4° Sillas
- 1ª Flauta Coro 4° Sillas
- 2ª Flauta Coro 4° Sillas
- Acompañamiento Coro 4°
- Violon Coro 4° Sillas
- Tiple Coro 5° Capilla mayor
- Alto Coro 5° Capilla mayor
- Tiple Coro 6° Altar mayor
- Alto Coro 6° Altar mayor
- Tenor Coro 6° Altar mayor
- Tiple Coro 7° Facistol
- Alto Coro 7° Facistol
- Tenor 7° Facistol
- Bajo Coro 7° Facistol

Instrumental Parts:

- Violín 1
- Violín 2
- Viola
- Cello
- Bajo
- Flauta
- Oboe
- Fagot
- Klarinet
- Trapa
- Percusión

Lyrics:

su-per al - ta - re, su-per al - ta - re tu - um,
tu - um vi - - tu - los.
los, su-per al - ta - re, su-per al - ta - re tu - um,
tu - um vi - - tu - los.
su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los, vi - tu - los, vi - tu - los, vi - - tu - los.
ta - - re tu - um vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um, tu - um vi - - tu - los.
nent, su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - re tu - um, tu - em, vi - - tu - los.
um, su-per al - ta - re tu - um, tunc im - po - nent, tu - um vi - - tu - los.
tu - um, su-per al - ta - re tu - um, tunc im - po - nent, tu - um vi - - tu - los.
su-per al - ta - re tu - um vi - t - los, tu - um vi - - - - tu - los.
su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los, tu - um vi - - tu - los.
su-per al - ta - re tu - um, vi - tu - los, tu - um vi - - tu - los.
tu - um, vi - tu - los, tunc im - po - nent, tu - um vi - - tu - los.
ta - re tu - um vi - tu - los, tunc im - po - - nent, tu um vi - - tu - los.
- - - - tu - los, tunc im - po - nent, tu - um vi - tu - los, vi - - tu - los.
vi - tu - los, vi - - tu - los, tunc im - po - nent, tu - um vi - - tu - los.

6.5.2. Análisis textural.

Gráfico que muestra por colores la distribución de la masa sonora en el desarrollo “Miserere a 7 coros e instrumentos de 1714” de Contreras.

Coros	Miserere	Amplius	Tibi	Ecce enim	Auditui	Cor mundum	Redde mihi	Libera me	Quoniam	Benigne	Tunc
1º											
Ac. coro 1º					Solo Palomo						
2º					Solo Palomo						
Ac y violón coro 2º					Solo Palomo						
5º											
6º											
3º						Solo Tiple		Solo Tiple		Solo Tiple	
Inst. coro 3º											
Ac y violón coro 3º					Solo Palomo						
4º								Solo Tenor		Solo Tenor	
Flautas coro 4º											
Ac. y violón coro 4º					Solo Palomo						
7º											

Tabla 18: Gráfico - análisis textural del “Miserere a 7 coros e instrumentos 1714”

6.5.3. Propuesta performativa.

Como ya ha quedado expuesto, este miserere es el más denso en instrumentos y partes de acompañamientos. Desgranamos las posibilidades de combinatoria de voces e instrumentos según la plantilla de músicos disponible:

- Se requieren cinco tiples, luego debió incluirse algún cantor tiple para ser distribuidos en coros 1º, 3º, 5º, 6º y 7º.
- Cinco altos distribuidos entre coro 3º, 4º, 5º, 6º y 7º.
- Cuatro tenores para los coros 2º (cantor Palomo), 4º, 6º y 7º.
- Un bajo en el coro 7º
- La obra incluye 2 violines que están disponibles en la plantilla.
- Mención aparte requiere el uso de violones, pues la obra contiene tres partichelas de violón en coro 2º, 3º y 4º, pero en la plantilla solo constaba un violón fijo, Baltasar Góngora (Fernández 2018, vol. I, p. 559).
- Ya hemos explicado la especificación del uso del músico Cuadrado para interpretar en este miserere el violón, luego el tercer violón bien lo pudo interpretar Diego de Roxas y Montes que pasó de sochantre a violón y que estaría en formación (Fernández 2018, vol. I, p. 117,), o bien pudo ser Ignacio Pérez, músico versátil de Madrid y organista de la Capilla Real, que fue contactado y requerido por Contreras en varias ocasiones (Fernández 2018, vol. I, p. 158.)
- Respecto a las dos flautas vale lo expuesto en el miserere de 1712, considerando que debieron ser dos de los ministriles los que ejercieron de flautistas en el coro 4º.
- Respecto a los acompañamientos siguiendo con los criterios expuestos en el miserere de 1708.

Sabemos que el arpa figura explícitamente en anotaciones para acompañar al solista Palomo en otros misereres, luego sabiendo que Palomo ejerció de Tenor del Coro 2º, colocamos ahí un arpa. También el Acompañamiento del coro 1º podría estar destinado al segundo arpa de la plantilla.

El acompañamiento del 3º y 4º coro bien pueden realizarlo los órganos.

Finalmente la plantilla quedaría así:

- Coro 1º: 1 tiple
- Acompañamiento coro 1º: 1 arpa
- Coro 2º: 1 tenor
- Acompañamiento coro 2º: 1 arpa + 1 violón
- Coro 3º: 1 tiple + 1 alto + 2 violines + 1 violón
- Acompañamiento coro 3º: 1 órgano
- Coro 4º: 1 alto + 1 tenor + dos flautas + 1 violón
- Acompañamiento coro 4º: 1 órgano
- Coro 5º: 1 tiple + 1 alto
- Coro 6º: 1 tiple + 1 alto + 1 tenor
- Coro 7º: 1 tiple + 1 alto + 1 tenor + 1 bajo

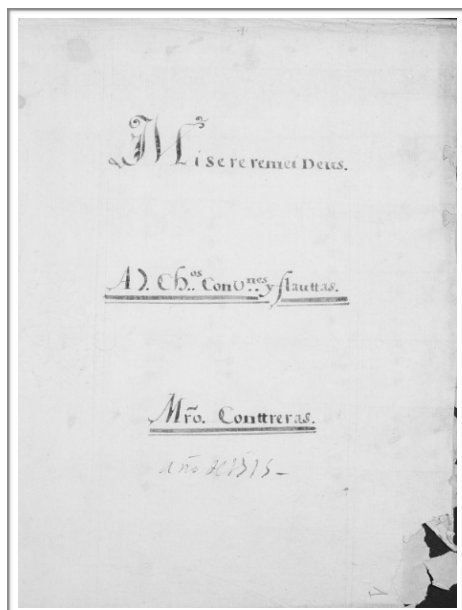
También es posible doblar esta plantilla para ganar masa sonora.

6.6. “Miserere a 7 coros caja 41 - carpeta 274”.

Año: 1715

Archivo digitalizado ACC-AM-C41-D274- pdf

Formato y Contenido: Manuscrito en formato vertical que contiene solo las partichelas de coros e instrumentos.



Programa de edición: Sibelius 7

Figura 94: Firma Miserere a 7 coros Maestro Contreras ACC-AM-C41-D274.

El miserere escrito en 1715 fue el último escrito de Contreras para 7 coros e instrumentos para el espacio catedralicio. En el pliego de portada figura como miserere para 7 coros violines y flautas. Encontramos leves cambios respecto al miserere de 1714 que esencialmente tienen que ver con el diseño de los acompañamientos.

El resultado en la distribución y composición de coros según consta en las partichelas e hipótesis de ubicación queda así:

Coro	Formación	Disposición	Hipótesis de Ubicación
1º	Tiple	Púlpito	Ubicación 1
2º	Tenor	Púlpito	Ubicación 2
Acompañamiento coros 1º y 2º, 5º y 6º	Sin especificar	Sin especificar	Próximo a ub. 1 y ub. 2, ub. 3 y ub.4.
3º	Tiple y Alto inst. Violines I y II	Sillas	Ubicación 5
Acompañamiento coro 3º	Sin especificar	Sillas	Ubicación 5
4º	Alto y Tenor Inst: Flautas I y II	Sillas	Ubicación 6

Coro	Formación	Disposición	Hipótesis de Ubicación
5º	Tiple / Alto y Bajo	Capilla mayor	Ubicación 4
6º	Tiple / Alto / Tenor	Altar mayor	Ubicación 3
Acompañamiento coros 6º	Violón y ac. sin especificar	Sin especificar	Sin especificar
7º	Tiple / Alto / Tenor y Bajo	Facistol	Ubicación 7

Tabla 19: Distribución - coros e instrumentos miserere 1715

Al igual que el miserere de 1714, el solo se efectúa sobre el versículo *Auditui*, figurando la inclusión del en la partichela del tenor del coro 2º donde estaría situado Palomo. La melodía gregoriana ya ha sido transcrita para el miserere 1714.

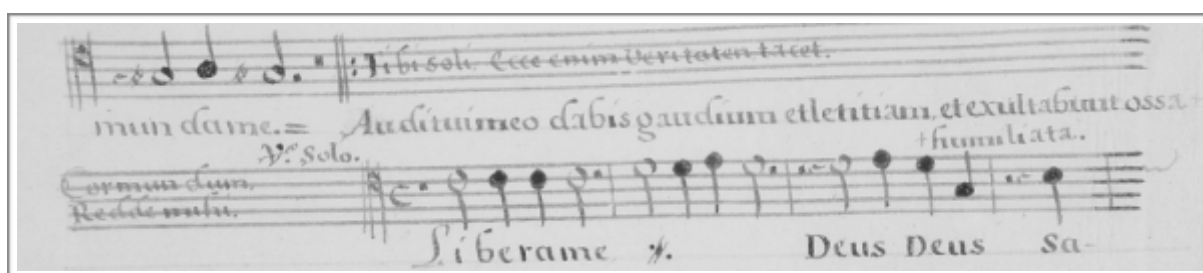


Figura 95: Fragmento tenor coro 2º ACC-AM-C41-D274

Señalar también que la partichela del acompañamiento de los coros 1º, 2º, 5º y 6º cuenta con tres copias. En una de ellas figura el texto “*D. Baltasar*”, en referencia a Baltasar Góngora, intérprete de violón a quien ya nos referimos en el miserere de 1714.

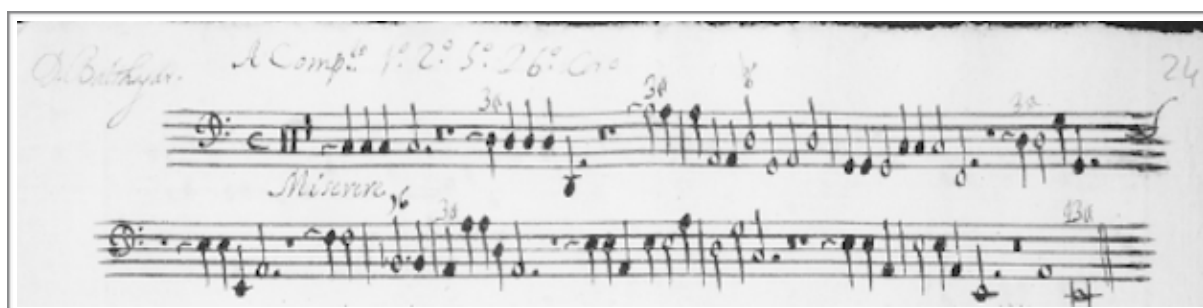


Figura 96: Fragmento acompañamiento coro 1º, 2º, 5º y 6º ACC-AM-C41-D274

Como ya quedó explicado en el punto 6.5.1., tanto en el miserere de 1714, como el miserere de 1715, existen una serie de compases en silencio en el *Quoniam* sin que

ninguna voz o instrumento contenga sonido alguno, los compases comprendidos entre el 393 y el 403, ambos inclusive.

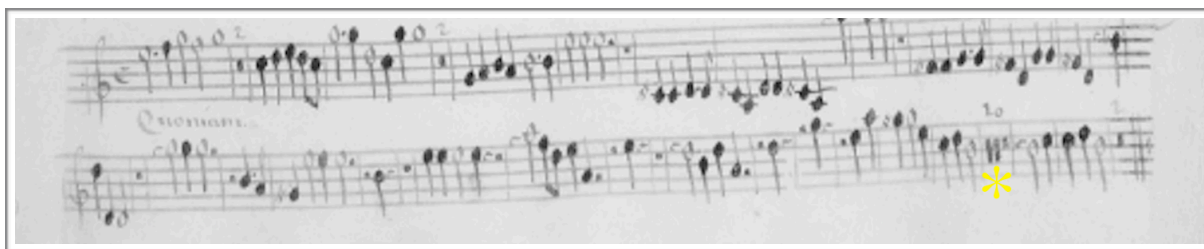


Figura 97: Fragmento violín I coro 3º CC-AM-C41-D274

Igualmente hemos optado por dejar todos los compases de silencio originales, advirtiendo de esta circunstancia en la partitura en un cuadro de texto.

6.6.1. Relación de decisiones y correcciones para la restauración gráfica y edición.

6.6.1.1. Violín I del coro 3: Compás 472, adición de un compás de silencio que no figura en las partichelas.

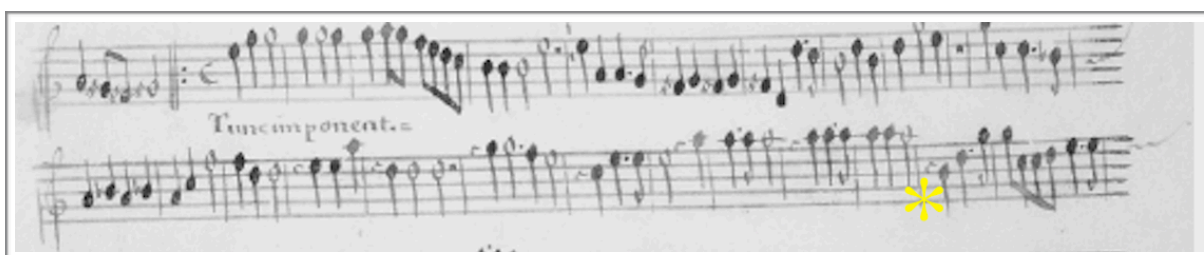


Figura 98 y Figura 99: Fragmento violín I coro 3º CC-AM-C41-D274 y corrección

Tiple Coro 3º Sillas	
Alto Coro 3º Sillas	
Violín 1 Coro 3º Sillas	
Violín 2 Coro 3º Sillas	
Acompañamiento Coro 3º Sillas	

6.6.1.2. Violín II del coro 3: Compás 383, tercer tiempo, adición de un silencio de blanca que falta y sí figura en la partichela del violín I.



Figura 100 y Figura 101: Fragmento violín II coro 3º CC-AM-C41-D274 y corrección

Printed musical score for Coro 3º. The score is on four staves: Tiple Coro 3º Sillas, Alto Coro 3º Sillas, Violín 1 Coro 3º Sillas, and Violín 2 Coro 3º Sillas. The lyrics are: ta - be - ris, ho - lo - caus-tis non, non de-lec - ta - be - ris, non. The Violín 2 staff has a yellow box highlighting a correction.

6.6.1.3. Acompañamiento de los coros 1º, 2º, 5º, y 6º: Compases 225 y 234, adición en ambos puntos de un compás de silencio en coherencia homofónica y armónica de conjunto. El error se encuentra en la partichela principal y en la copia, corrigiéndose en los dos casos



Figura 102 y Figura 103: Fragmento acompañamiento 1º, 2º, 5º y 6º coros CC-AM-C41-D274 y corrección

Printed musical score for Coro 1º, 2º, 5º, and 6º. The score is on four staves: Tiple Coro 6º Alto mayor, Alto Coro 6º Alto mayor, Tenor Coro 6º Alto mayor, and Acompañamiento Coro 1º, 2º, 5º y 6º. The lyrics are: In - no - m - ni - a, In - no - m - ni - a, In - no - m - ni - a, In - no - m - ni - a. The Acompañamiento staff has a yellow box highlighting a correction.

6.6.2. Resultado.

MISERERE A 7 COROS E INSTRUMENTOS 1715

A. DE CONTRERAS

Transcripción y corrección: David Ruiz Molina

MISERERE MEI DEUS a 7 coros con instrumentos 1715

Archivo Musical de la Catedral de Córdoba: Caja 41 Carpeta 274

Agustín de Contreras

Transcripción y recuperación: David Ruiz Molina

1. Miserere mei

Tiple Coro 1º
Pulpito

Tenedor Coro 2º
Pulpito

Tiple Coro 3º
Sillas

Alto Coro 3º
Sillas

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

Tenedor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

Treble Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenedor Coro 6º
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Tiple Coro 7º
Facistol

Alto Coro 7º
Facistol

Tenedor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Mi-se-re - re, mi-se-re - re, mi-se-re - re, mi-se-

11

Tiple Coro 1º
Pulpito

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Tenor Coro 2º
Pulpito

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Tiple Coro 3º
Sillas

re - re me-i, De - us: Se-cun-dum mag-nam, mi-se-ri - cor-di-am tu - am. Mi - se - re - re, mi-se -

Alto Coro 3º
Sillas

Se-cun-dum mag-nam, mi-se-ri - cor - di-am tu - am,

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Se-cun-dum mag-nam, mi-se-ri - cor - di-am tu - am,

Alto Coro 4º
Sillas

Se-cun-dum mag-nam, mi-se-ri - cor - di-am tu - am,

Tenor Coro 4º
Sillas

Se-cun-dum mag-nam, mi-se-ri - cor - di-am tu - am,

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Treble Coro 6º
Altar mayor

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Alto Coro 6º
Altar mayor

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Tenor Coro 6º
Altar mayor

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón

Tiple Coro 7º
Facistol

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Alto Coro 7º
Facistol

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Tenor Coro 7º
Facistol

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Bajo 7º Coro
Facistol

Se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

[illegible]

30

Tiple Coro 1º
Pulpito

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam, mi-se-ri - cor-di-am tu -

Tenor Coro 2º
Pulpito

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam mi-se-ri - cor-di-am tu -

Tiple Coro 3º
Sillas

-cor-di-am tu - am, mi-se-ri - cor-di-am tu - am, mi-se-ri - cor-di-am tu - am,

Alto Coro 3º
Sillas

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam, mi-se-ri - cor-di-am tu -

Alto Coro 4º
Sillas

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam, mi-se-ri - cor-di-am tu -

Tenor Coro 4º
Sillas

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam, mi-se-ri - cor-di-am tu -

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Alto Coro 5º
Capilla mayor

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Treble Coro 6º
Altar mayor

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Alto Coro 6º
Altar mayor

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Tenor Coro 6º
Altar mayor

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Tiple Coro 7º
Facistol

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Alto Coro 7º
Facistol

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Tenor Coro 7º
Facistol

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

Bajo 7º Coro
Facistol

se-cun-dum mag-nam, se-cun-dum mag-nam,

39

Tiple Coro 1º
Pulpito

am. se - cun-dum mag-nam,

Tenor Coro 2º
Pulpito

am, se - cun-dum mag-nam,

Tiple Coro 3º
Sillas

mi - se - ri - cor - di-am tu - am, mi - se - ri - cor - di-am, mi - se - ri - cor -

Alto Coro 3º
Sillas

mi - se - ri - cor - di-am tu - am,

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

#3 #3 #3 #3 #3 6 #3

Alto Coro 4º
Sillas

am. se - cun-dum mag-nam,

Tenor Coro 4º
Sillas

am. se - cun-dum mag-nam,

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

#3 #3 #3 #3 #3 6 #3

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

se - cun-dum mag-nam, mi - se - ri - cor - di-am tu - am,

Alto Coro 5º
Capilla mayor

se - cun-dum mag-nam, mi - se - ri - cor - di-am tu - am,

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

se - cun-dum mag-nam, mi - se - ri - cor - di-am tu - am,

Treble Coro 6º
Altar mayor

se - cun-dum mag-nam, mi - se - ri - cor - di-am tu - am,

Alto Coro 6º
Altar mayor

se - cun-dum mag-nam, mi - se - ri - cor - di-am tu - am,

Tenor Coro 6º
Altar mayor

se - cun-dum mag-nam, mi - se - ri - cor - di-am tu - am,

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

#3 #3 #3 #3 #3 #3 3

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Tiple Coro 7º
Facistol

se - cun-dum mag-nam,

Alto Coro 7º
Facistol

se - cun-dum mag-nam,

Tenor Coro 7º
Facistol

se - cun-dum mag-nam,

Bajo 7º Coro
Facistol

se - cun-dum mag-nam,

48

Tiple Coro 1º
Pulpito

mi - se - ri - cor - di - am, tu - - am.

Tenor Coro 2º
Pulpito

mi - se - ri - cor - di - am, tu - - am.

Tiple Coro 3º
Sillas

- di - am tu - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - am, tu - - am.

Alto Coro 3º
Sillas

tu - - am.

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

mi - se - ri - cor - di - am, tu - - am.

Tenor Coro 4º
Sillas

mi - se - ri - cor - di - am, tu - - am.

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

mi - se - ri - cor - di - am, tu - - am.

Alto Coro 5º
Capilla mayor

mi - se - ri - cor - di - am, tu - - am.

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

mi - se - ri - cor - di - am, tu - - am.

Treble Coro 6º
Altar mayor

mi - se - ri - cor - di - am, tu - - am.

Alto Coro 6º
Altar mayor

mi - se - ri - cor - di - am, tu - - am.

Tenor Coro 6º
Altar mayor

mi - se - ri - cor - di - am, tu - - am.

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Tiple Coro 7º
Facistol

tu - - am.

Alto Coro 7º
Facistol

tu - - am.

Tenor Coro 7º
Facistol

tu - - am.

Bajo 7º Coro
Facistol

tu - - am.

2. Et secundum

Tenor - canto llano



3. Amplius

Tiple Coro 1º
Púlpito



Tenor Coro 2º
Púlpito



Tiple Coro 3º
Sillas



Violín 1 Coro 3º
Sillas



Violín 2 Coro 3º
Sillas



Acompañamiento
Coro 3º Sillas



Tenor Coro 4º
Sillas



Flauta 1 Coro 4º
Sillas



Flauta 2 Coro 4º
Sillas



Acompañamiento
Coro 4º Sillas



Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º



Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º



Tiple Coro 1º
Púlpito



Tenor Coro 2º
Púlpito



Tiple Coro 3º
Sillas



Violín 1 Coro 3º
Sillas



Violín 2 Coro 3º
Sillas



Acompañamiento
Coro 3º Sillas



Tenor Coro 4º
Sillas



Flauta 1 Coro 4º
Sillas



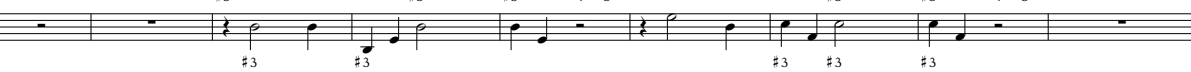
Flauta 2 Coro 4º
Sillas



Acompañamiento
Coro 4º Sillas



Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º



Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º



97

Tiple Coro 1º
Pulpito

ca-to me-o, pec-ca-to me-o mun-da me, mun-da me, mun-da me.

Tenor Coro 2º
Pulpito

ca-to me-o, ca-to me-o mun-da me, mun-da me, mun-da me.

Tiple Coro 3º
Sillas

pec-ca-to me-o, mun-da me mun-da me, mun-da me, mun-da me.

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

#3 4 #3 #3 4 #3 4 #3 #3 #3 #3 #3

Tenor Coro 4º
Sillas

mun-da me pec-ca-to me-o, mun-da me mun-da me.

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

#3 #3 4 #3 #3 4 #3 4 #3 #3 #3 #3 #3

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

Treble Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

#3 4 #3 #3 4 #3 4 #3 #3 #3 #3 #3

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

4. Quoniam iniquitatem

Tenor - canto llano

4. Quo - ni - am in - i - qui - ta - tem me - am e - go cog - nos - co: et pec - ca - tum me - um con - tra me - est sem - per.

5. Tibi soli

108

Tiple Coro 3° Sillas

Pec - ca - vi, ti - bi - so - li, pec

Alto Coro 3° Sillas

Pec-ca - vi, pec

Violín 1 Coro 3° Sillas

Violín 2 Coro 3° Sillas

Acompañamiento Coro 3° Sillas

3 — 6 $\frac{6}{3}$ $\flat 3$ 4 $\sharp 3$ $\frac{6}{5}$

Alto Coro 4° Sillas

pec - ca - vi, pec - ca - vi,

Tenor Coro 4° Sillas

Ti - bi so - li pec - ca - vi, pec-ca - vi,

Flauta 1 Coro 4° Sillas

Flauta 2 Coro 4° Sillas

Acompañamiento Coro 4° Sillas

6 $\frac{6}{\flat 5}$ $\sharp 3$ $\sharp 3$ 3 — 6 $\flat 3$ — 6 4 3

Tiple Coro 5° Capilla mayor

pec - ca - vi,

Alto Coro 5° Capilla mayor

pec - ca - vi,

Bassus Coro 5° Capilla mayor

pec - ca - vi,

Treble Coro 6° Altar mayor

pec - ca - vi,

Alto Coro 6° Altar mayor

pec - ca - vi,

Tenor Coro 6° Altar mayor

pec - ca - vi,

Acompañamiento Coro 1°, 2°, 5° y 6°

$\sharp 3$ $\sharp 3$

Violón Coro 1°, 2°, 5° y 6°

119

Tiple Coro 3º Sillas
ca - vi, pec - ca - vi, et ma - lum, et ma - lum, ma-lum, et ma-lum, jus-ti-fi-

Alto Coro 3º Sillas
ca - vi, pec-ca - vi, et ma - lum, ma - lum, et ma-lum, jus-ti-fi-

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas
b3 4 3 3 6 3 3 6 #3 #3 #3 #3 3

Alto Coro 4º Sillas
pec - ca - vi, et ma-lum co - ram te fe - ci:

Tenor Coro 4º Sillas
pec - ca - vi, et ma-lum co - ram te fe - ci:

Flauta 1 Coro 4º Sillas

Flauta 2 Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º Sillas
b3 4 3 3 b3 6 #3 #3 #3

Tiple Coro 5º Capilla mayor
pec - ca - vi, ut jus-ti-fi - ce-ris,

Alto Coro 5º Capilla mayor
pec-ca - vi, ut jus-ti-fi - ce-ris,

Bassus Coro 5º Capilla mayor
pec-ca - vi, ut jus-ti-fi - ce-ris,

Treble Coro 6º Altar mayor
pec-ca - vi, ut jus-ti-fi - ce-ris,

Alto Coro 6º Altar mayor
pec-ca - vi, ut jus-ti-fi - ce-ris,

Tenor Coro 6º Altar mayor
pec-ca - vi, ut jus-ti-fi - ce-ris,

Acompañamiento Coro 1º, 2º, 5º y 6º
4 3 #3 #3

Violón Coro 1º, 2º, 5º y 6º

130

Tiple Coro 3º Sillas

ce-ri-s, et jus-ti-fi-ce-ri-s, in ser-mo-ni-bus tu-is, et vin-cas, et vin-cas cum

Alto Coro 3º Sillas

ce-ri-s, et jus-ti-fi-ce-ri-s, in ser-mo-ni-bus tu-is, et vin-cas, et vin-cas cum

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

4 #3 7 6 #3 4 #3 #3 #3 4 3 4 #3 4 3 b3

Alto Coro 4º Sillas

in ser-mo-ni-bus tu-is, ut jus-ti-fi-ce-ri-s, et vin-cas,

Tenor Coro 4º Sillas

in ser-mo-ni-bus tu-is, ut jus-ti-fi-ce-ri-s, et vin-cas, et

Flauta 1 Coro 4º Sillas

Flauta 2 Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º Sillas

#3 7 6 #3 4 3 b3

Tiple Coro 5º Capilla mayor

jus-ti-fi-ce-ri-s, in ser-mo-ni-bus tu-is,

Alto Coro 5º Capilla mayor

jus-ti-fi-ce-ri-s, in ser-mo-ni-bus tu-is,

Bassus Coro 5º Capilla mayor

jus-ti-fi-ce-ri-s, in ser-mo-ni-bus tu-is,

Treble Coro 6º Altar mayor

jus-ti-fi-ce-ri-s, in ser-mo-ni-bus tu-is,

Alto Coro 6º Altar mayor

jus-ti-fi-ce-ri-s, in ser-mo-ni-bus tu-is,

Tenor Coro 6º Altar mayor

jus-ti-fi-ce-ri-s, in ser-mo-ni-bus tu-is,

Acompañamiento Coro 1º, 2º, 5º y 6º

#3 #3

Violón Coro 1º, 2º, 5º y 6º

141

Tiple Coro 3° Sillas
ju - di - ca - ris, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, et vin - cas,

Alto Coro 3° Sillas
ju - di - ca - ris, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris,

Violín 1 Coro 3° Sillas

Violín 2 Coro 3° Sillas

Acompañamiento Coro 3° Sillas
#3 #3 #3 #3 #3

Alto Coro 4° Sillas
et vin - cas cum ju - di - ca - ris, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, et

Tenor Coro 4° Sillas
8 vin - cas cum ju - di - ca - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, et vin - cas, et

Flauta 1 Coro 4° Sillas

Flauta 2 Coro 4° Sillas

Acompañamiento Coro 4° Sillas
#3 #3 #3 #3 #3 #3

Tiple Coro 5° Capilla mayor
et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, et vin - cas cum ju - di -

Alto Coro 5° Capilla mayor
et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca -

Bassus Coro 5° Capilla mayor
et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca -

Treble Coro 6° Altar mayor
et vin - cas cum ju - di - ca - ris, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris,

Alto Coro 6° Altar mayor
et vin - cas cum ju - di - ca - ris, et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

Tenor Coro 6° Altar mayor
8 et vin - cas cum ju - di - ca - ris, et vin - cas et vin - cas cum ju - di - ca - ris,

Acompañamiento Coro 1°, 2°, 5° y 6°
#3 #3 #3 #3 #3

Violón
Coro 1°, 2°, 5° y 6°

148

Tiple Coro 3º Sillas
et vin-cas cum ju - di - ca - ris, et vin-cas cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.

Alto Coro 3º Sillas
cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas
♯3 ♯3 ♯3 4 ♯3 ♯3 4 ♯3 4 ♯3 ♯3 4 ♯3 ♯3

Alto Coro 4º Sillas
vin-cas, et vin-cas cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.

Tenor Coro 4º Sillas
vin-cas, cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.

Flauta 1 Coro 4º Sillas

Flauta 2 Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º Sillas
♯3 4 ♯3 ♯3 4 ♯3 ♯3 ♯3

Tiple Coro 5º Capilla mayor
ca - ris, cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.

Alto Coro 5º Capilla mayor
ris, et vin-cas cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.

Bassus Coro 5º Capilla mayor
ris, et vin-cas cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.

Treble Coro 6º Altar mayor
cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.

Alto Coro 6º Altar mayor
et vin-cas cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.

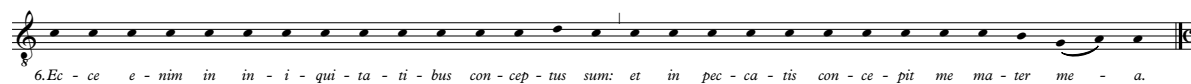
Tenor Coro 6º Altar mayor
cum ju - di - ca - ris, ju - di - ca - ris.

Acompañamiento Coro 1º, 2º, 5º y 6º
4 ♯3 ♯3 4 ♯3 ♯3 4 ♯3 ♯3 ♯3 ♯3

Violón Coro 1º, 2º, 5º y 6º

6. Ecce

Tenor - canto llano



7. Ecce enim

157

Tiple Coro 1º Pulpito
Ec - ce e - nim ve-ri-ta-tem, ec - ce e - nim

Tiple Coro 3º Sillas
Ec - ce e - nim ve-ri-ta-tem di - le - xis - ti. Ec - ce -

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas
Ec - ce e - nim ve-ri-ta-tem di - le - xis - ti. Ec - ce e - nim

Flauta 1 Coro 4º Sillas

Flauta 2 Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 1º, 2º, 5º y 6º
6 6 5 6 3 3 3 3 4 3 3

Violón Coro 1º, 2º, 5º y 6º
6 6 5 6 3 3 3 3 4 3 3

166

Tiple Coro 1º Pulpito
ve-ri - ta - te, ve-ri-ta-te di - le - xis - ti, di - le - xis - ti: sa -

Tiple Coro 3º Sillas
e - nim ve-ri-ta-tem di - le - xis - ti, di - le - xis - ti: In - cer - ta et oc - cul - ta,

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas
b3 #3 7 6 3 3 3 3 3 3 4 3 3

Tenor Coro 4º Sillas
ve-ri - ta-tem di - le - xis - ti, ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti: In - cer - ta

Flauta 1 Coro 4º Sillas

Flauta 2 Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º Sillas
6 3 3 3 3 3 3 4 3 3 3

Acompañamiento Coro 1º, 2º, 5º y 6º
6 3 3 3 3 3 3 4 3 3 3

Violón Coro 1º, 2º, 5º y 6º
6 3 3 3 3 3 3 4 3 3 3

175

Tiple Coro 1º
Pulpito

- pi - en - ti - ae tu - ae, et - oc - cul - ta ma - ni - fes - tas - ti, ma - ni - fes - tas - ti__

Tiple Coro 3º
Sillas

in - cer - ta, sa - pien - ti - tu - ae, tu - ae ma - ni - fes -

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

in - cer - ta, sa - pien - ti - tu - ae, tu - ae ma - ni - fes - tas - ti, ma

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º



184

Tiple Coro 1º
Pulpito

mi - hi, mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti, ma - ni - fes - tas - ti__

Tiple Coro 3º
Sillas

tas - ti, ma - ni - fes - tas - to - mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti__ mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti ma

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

ni - fes - tas - to - mi - hi, mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti ma - ni - fes - tas - ti__ mi - hi, mi -

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

193

Tiple Coro 1º
Pulpito

mi - hi, mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti mi - hi, mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti mi - hi.

Tiple Coro 3º
Sillas

ni - fes - tas - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti, ma - ni - fes - tas - ti mi - hi.

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

4 #3 4 #3 6 #3 #3 #3 4 #3

Tenor Coro 4º
Sillas

- hi, ma - ni - fes - tas - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti mi - hi.

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

4 #3 4 #3 6 #3 #3 #3 4 #3

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

4 #3 4 #3 6 #3 #3 #3 4 #3

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

8. Asperges

Ténor - canto llano

8. As - per ges me hys - so - po, et mun - da - bor: la - va - bis me, et su - per ni - vem de al - ba - bor.

9. Auditui meo

Tenor Coro 2º
Pulpito

Au - di tu - i me - o da - bis gau - di - um et lae - ti - ti - am: et ex - sul - ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta.

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

10. Adverte

Ténor - canto llano

Ad - ver te fa - ci - em tu - am a pec - ca - tis me - is: et om - nes in - i - qui - ta - tes me - as de - la.

11. Cor mundum

201

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

Treble Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

[illegible]

232

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

Treble Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus

- tum in - no - va, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis -

rec - tum in - no - va, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis -

rec - tum in - no - va, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is, in

rec - tum in - no - va, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is

rec - tum in - no - va, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is vis - ce - ri -

242

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

Alto Coro 5º
Capilla mayor

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

Treble Coro 6º
Altar mayor

Alto Coro 6º
Altar mayor

Tenor Coro 6º
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

me - is, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis -

ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus,

ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus,

ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus,

vis - ce - ri - bus me - is, me - is, in vis - ce - ri - bus,

in vis - ce - ri - bus me - is, me - is, in vis - ce - ri - bus,

bus, in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus,

249

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Alto Coro 4°
Sillas

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Acompañamiento
Coro 4° Sillas

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Bassus Coro 5°
Capilla mayor

Treble Coro 6°
Altar mayor

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Acompañamiento
Coro 1°, 2°, 5° y 6°

Violón
Coro 1°, 2°, 5° y 6°

ce - ri - bus, in vis - ce - ri - bus me - is, me - is.

me - is.

me - is.

me - is.

in vis - ce - ri - bus me - is, me - is.

in vis - ce - ri - bus me - is, me - is.

in vis - ce - ri - bus me - is, me - is.

me - is.

me - is.

12. Ne projicias

Tenor - canto llano

Ne - pro ji - ci - as me a fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum sanc - tum tu - um ne au - fe - ras a me.

13. Redde mihi

257

Tiple Coro 3°
Sillas

Alto Coro 3°
Sillas

Violín 1 Coro 3°
Sillas

Violín 2 Coro 3°
Sillas

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

Acompañamiento
Coro 4° Sillas

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am, tae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris, sa - lu -

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am, sa - lu - ta - ris, sa - lu -

7 #3 6 6 6 5 #3

7 #3 6 6 6 5 #3

266

Tiple Coro 3º Sillas

-ta-ris tu - i: Et spi - ri - tu prin - ci - pa - li, et spi - ri - tu, con-fir - ma

Alto Coro 3º Sillas

-ta-ris tu - i: prin - ci - pa - li, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li,

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

#3 8 7 #3 6 6 b3 #3 b3 4 #3 b3 6 #3 #3 4 #3

Acompañamiento Coro 4º Sillas

#3 8 7 #3 6 6 b3 #3 b3 4 #3 b3 6 #3 #3 4 #3



277

Tiple Coro 3º Sillas

me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, prin - ci - pa - li, et spi - ri - tu, con -

Alto Coro 3º Sillas

con-fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con-fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

b3 b3 #3 6 6 5 #3 #3 #3 #3 4 #3 #3 #3 4 #3 b3 4 #3 7 6 4 #3

Acompañamiento Coro 4º Sillas

b3 b3 #3 6 6 5 #3 #3 #3 #3 4 #3 #3 #3 4 #3 b3 4 #3 7 6 4 #3



286

Tiple Coro 3º Sillas

fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

Alto Coro 3º Sillas

me, con - fir - ma me, con-fir - ma me con-fir - ma me, con-fir - ma me.

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

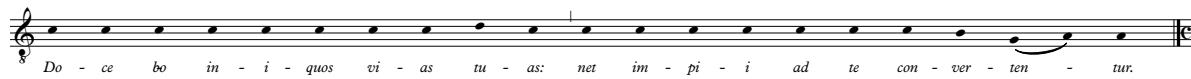
b3 7 b3 b3 #3 6 #3 #4 4 #3 #3 4 #3

Acompañamiento Coro 4º Sillas

b3 7 b3 b3 #3 6 #3 #4 4 #3 #3 4 #3

14. Docebo

Tenor - canto llano



15. Libera me

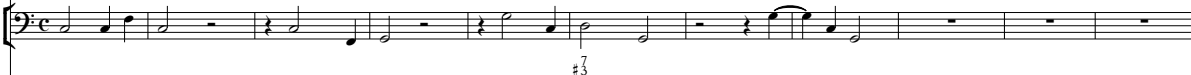
294
Tiple Coro 1º
Pulpito



Tenor Coro 2º
Pulpito



Acompañamiento
Coro 3° Sillas



Alto Coro 4º
Sillas



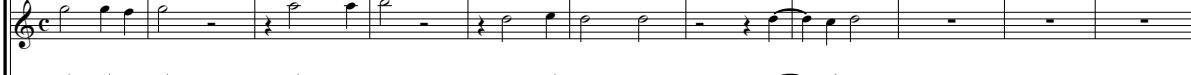
Tenor Coro 4º
Sillas



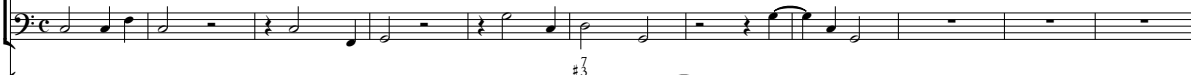
Flauta 1 Coro 4º
Sillas



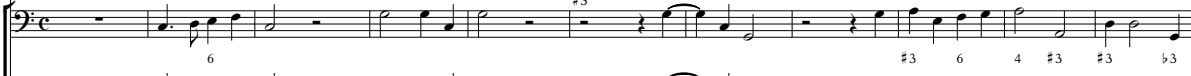
Flauta 2 Coro 4°
Sillas



Acompañamiento
Coro 4º Sillas



Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º



Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º



305
Tiple Coro 1º
Pulpito



Tenor Coro 2º
Pulpito



Acompañamiento
Coro 3º Sillas



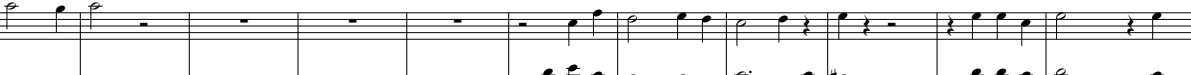
Coro 4º
Sillas



Tenor Coro 4º
Sillas



Flauta 1 Coro 4^o
Sillas



Flauta 2 Coro 4º
Sillas



Acompañamiento
Coro 4º Sillas



Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º



Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º



316

Tiple Coro 1º
Pulpito

et ex - ul - ta - bit, ex-ul-ta - bit, lin - gua me - ae, lin - gua me - ae jus -

Tenor Coro 2º
Pulpito

et ex - ul - ta - bit, ex-ul-ta - bit, lin - gua me - ae, lin - gua me - ae jus - ti - ti-am

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

ta - bit, et ex - ul - ta - bit, ex-ul - ta - bit, jus - ti - ti-am tu - am, ex-ul-ta - bit, lin - gua me - ae

Tenor Coro 4º
Sillas

ta - bit, et ex - ul - ta - bit, ex-ul - ta - bit, jus - ti - ti-am tu - am, ex-ul-ta - bit, lin - gua me - ae

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º



325

Tiple Coro 1º
Pulpito

ti - ti-am tu - am, jus - ti - ti-am tu - am, ex-ul-ta - bit lin - gua me - ae

Tenor Coro 2º
Pulpito

tu - am, jus - ti - ti-am tu - am, ex-ul-ta - bit lin - gua me - ae jus - ti - ti-am tu - am,

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

lin - gua me - ae jus - ti - ti-am tu - am, jus -

Tenor Coro 4º
Sillas

lin - gua me - ae jus - ti - ti-am tu - am, jus - ti - ti-am

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

333

Tiple Coro 1º
Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

musical score with lyrics: jus - ti - ti - am tu - am, jus - ti - ti - am tu - am, jus - ti - ti - am tu - am,



340

Tiple Coro 1º
Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

Tenor Coro 4º
Sillas

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

musical score with lyrics: jus - ti - ti - am tu - am, jus - ti - ti - am tu - am, tu - - - - am.

16. Domine

Tenor - canto llano



17. Quoniam

347

Tiple Coro 3° Sillas
Quo - ni - am, quo - ni - am si vo - lu - is - ses, vo - lu -

Alto Coro 3° Sillas
Quo - ni - am, quo - ni - am si vo - lu -

Violín 1 Coro 3° Sillas

Violín 2 Coro 3° Sillas

Acompañamiento Coro 3° Sillas

Alto Coro 4° Sillas
Quo - ni - am, quo - ni - am, si vo - lu -

Tenor Coro 4° Sillas
Quo - ni - am, Quo - ni - am, si vo - lu -

Flauta 1 Coro 4° Sillas

Flauta 2 Coro 4° Sillas

Acompañamiento Coro 4° Sillas

6 6 8 7
5 5 #3

#3 7

360

Tiple Coro 3° Sillas
is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem u - ti - que, u - ti - que, sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem u - ti - que:

Alto Coro 3° Sillas
is - ses, sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem u - ti - que, sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem u - ti - que, u - ti - que,

Violín 1 Coro 3° Sillas

Violín 2 Coro 3° Sillas

Acompañamiento Coro 3° Sillas
#3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3

Alto Coro 4° Sillas
is - ses, de - dis - sem u - ti - que, de - dis - sem u - ti - que:

Tenor Coro 4° Sillas
is - ses, de - dis - sem u - ti - que, de - dis - sem u - ti - que:

Flauta 1 Coro 4° Sillas

Flauta 2 Coro 4° Sillas

Acompañamiento Coro 4° Sillas
#3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3

372

Tiple Coro 3º Sillas

Ho - lo - caus-tis non de-lec - ta - be-ris, non, non de-lec - ta - be-ris, ho - lo -

Alto Coro 3º Sillas

Ho - lo - caus-tis Ho - lo - caus-tis non, non de-lec - ta - be - ris, ho - lo -

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º Sillas

Ho - lo - caus-tis, ho - lo - caus-tis non, non de-lec - ta - be - ris, ho - lo -

Tenor Coro 4º Sillas

Ho - lo - caus-tis, ho - lo - caus-tis non, non de-lec - ta - be - ris, ho - lo -

Flauta 1 Coro 4º Sillas

Flauta 2 Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º Sillas

#3 4 #3 #3 #3 #3 #3 #3

383

Tiple Coro 3º Sillas

caus-tis non, non de-lec - ta - be-ris, non, non, non de-lec - ta - be - ris,

Alto Coro 3º Sillas

caus-tis non, ho - lo - caus-tis non, non, de - lec -

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

4 #3 #3 #3 #3 4 #3 #3

Alto Coro 4º Sillas

caus-tis non, ho - lo - caus-tis non, non, de - lec -

Tenor Coro 4º Sillas

caus-tis non, ho - lo - caus-tis non, non, de - lec -

Flauta 1 Coro 4º Sillas

Flauta 2 Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º Sillas

4 #3 #3 #3 4 #3 #3

392

Tiple Coro 3º Sillas

Alto Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º Sillas

Tenor Coro 4º Sillas

Flauta 1 Coro 4º Sillas

Flauta 2 Coro 4º Sillas

Acompañamiento Coro 4º Sillas

* En las partichelas originales figuran nueve compases de silencio, sin que se halla encontrado anotación alguna sobre qué hacer en ese tiempo de espera. En esta edición se han respetado tales compases. Compete al director fijar una duración concreta para una ejecución en formato de concierto.

18. Sacrificium

Tenor - canto llano

18. Sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu - la - tus: cor con - tri - tum et hu - mi - li - a - tum De - us non des - pi - ci - es.

19. Benigne

407

Tiple Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

415

Tiple Coro 3º Sillas

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

264

423

Tiple Coro 3º Sillas

vo - lun - ta - te tu - a Si - on, in bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - on: Et ae -

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

♯3 6 6 ♭3 ♯3 7 ♯3 6 5 ♯3 6 3 6 3 6 6 4 3 ♭6 6 ♭6 6



431

Tiple Coro 3º Sillas

di - fi - cen - tur_ mu - ri Je - ru - sa-lem, et ae - di - fi - cen - tur_ mu - ri Je - ru - sa-lem, Je - ru - sa

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

6 6 ♯3 6 ♭3 ♯3 ♯3 6 ♯3 ♯3 6 ♯3 6 ♭3 ♯3 3 — 6 3 6



439

Tiple Coro 3º Sillas

lem, Je - ru - sa-lem, Je - ru - sa-lem, Je - ru - sa-lem, Je - ru - sa-lem, Je - ru - sa-lem.

Violín 1 Coro 3º Sillas

Violín 2 Coro 3º Sillas

Acompañamiento Coro 3º Sillas

6 6 ♭3 ♭5 6 ♭3 ♭5 6 6 ♯3 ♯3 6 ♯3 — 6 ♯3 6 4 ♯3



20a. Tunc acceptabis

Ténor - canto llano

20. Tunc ac cep - ta - bis sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - ae, o - bla - ti - o - nes et ho - lo - caus - ta:

20b. Tunc imponent

447

Tiple Coro 1°
Pulpito

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Tenor Coro 2°
Pulpito

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Tiple Coro 3°
Sillas

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent su-per al - ta - re

Alto Coro 3°
Sillas

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Violín 1 Coro 3°
Sillas

Violín 2 Coro 3°
Sillas

Acompañamiento
Coro 3° Sillas

6 5 #3 #3 #6 7 #6 7 #3

Alto Coro 4°
Sillas

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Tenor Coro 4°
Sillas

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Flauta 1 Coro 4°
Sillas

Flauta 2 Coro 4°
Sillas

Acompañamiento
Coro 4° Sillas

6 5 #3 #3 #6 7 #6 7 #3

Tiple Coro 5°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Alto Coro 5°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Bassus Coro 5°
Capilla mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Treble Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Alto Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Tenor Coro 6°
Altar mayor

Tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Acompañamiento
Coro 1°, 2°, 5° y 6°

#3 #3 #3

Violón
Coro 1°, 2°, 5° y 6°

Tiple Coro 7°
Facistol

Tunc im - po - nent,

Alto Coro 7°
Facistol

Tunc im - po - nent,

Tenor Coro 7°
Facistol

Tunc im - po - nent,

Bajo 7° Coro
Facistol

Tunc im - po - nent,

455

Tiple Coro 1º
Pulpito

tunc im - po - nent, im - po - nent

su-per al - ta - re tu - um

Tenor Coro 2º
Pulpito

tunc im - po - - - nent,

su-per al - ta - re tu - um,

Tiple Coro 3º
Sillas

tu - um, tunc im - po - nent

su-per al - ta - re tu - um,

su-per al -

Alto Coro 3º
Sillas

tunc im - po - nent, tunc im - po - nent

tunc im - po - nent,

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

♯3

b7 6 b7

b3 b3

Alto Coro 4º
Sillas

tunc im - po - nent, tunc im - po - nent

tunc im - po - nent, su-per al - ta - re

Tenor Coro 4º
Sillas

tunc im - po - nent, tunc im - po - nent

tunc im - po - nent, su-per al -

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

♯3

b3 b3

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Alto Coro 5º
Capilla mayor

tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Treble Coro 6º
Altar mayor

tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Alto Coro 6º
Altar mayor

tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Tenor Coro 6º
Altar mayor

tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

b3 b3

Tiple Coro 7º
Facistol

tunc im - po - nent,

Alto Coro 7º
Facistol

tunc im - po - nent,

Tenor Coro 7º
Facistol

tunc im - po - nent,

Bajo 7º Coro
Facistol

tunc im - po - nent,

463

Tiple Coro 1º
Pulpito

vi - tu - los, vi - tu - los, su - per al - ta - re tu - um,

Tenor Coro 2º
Pulpito

vi - tu - los, vi - tu - los, su - per al - ta - re tu - um,

Tiple Coro 3º
Sillas

ta - re, su - per al - ta - re, su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los,

Alto Coro 3º
Sillas

su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los, su - per al - ta - re tu - um,

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

Alto Coro 4º
Sillas

tu - um vi - tu - los, su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los, su - per al -

Tenor Coro 4º
Sillas

ta - re tu - um, vi - tu - los, su - per al - ta - re tu - um, tunc im - po -

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

tunc im - po - nent, su - per al - ta - re su - per al - ta - re tu -

Alto Coro 5º
Capilla mayor

tunc im - po - nent, su - per al - ta - re tu - um, su - per al - ta - re

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

tunc im - po - nent, su - per al - ta - re tu -

Treble Coro 6º
Altar mayor

su - per al - ta - re tu - um, su - per al - ta - re tu - um,

Alto Coro 6º
Altar mayor

su - per al - ta - re tu - um, su - per al - ta - re tu - um,

Tenor Coro 6º
Altar mayor

su - per al - ta - re tu - um, su - per al - ta - re tu - um,

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Tiple Coro 7º
Facistol

su - per al - ta - re tu - um, su - per al - ta - re tu - um, su - per al - ta - re

Alto Coro 7º
Facistol

su - per al - ta - re tu - um, vi - tu - los, su - per al -

Tenor Coro 7º
Facistol

su - per al - ta - re tu - um, vi - tu - los, vi -

Bajo 7º Coro
Facistol

su - per al - ta - re tu - um, tu - um, tu - um vi - - - -

470

Tiple Coro 1º
Púlpito

su-per al - ta - re, su-per al - ta - re tu - um,

Tenor Coro 2º
Púlpito

vi - tu - los, su-per al - ta - re, su-per al - ta - re tu - um,

Tiple Coro 3º
Sillas

su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los, su-per al - ta - re, su-per al - ta - re, al -

Alto Coro 3º
Sillas

su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los. vi - tu - los,

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

2 #3 #3 6 6 #3

Alto Coro 4º
Sillas

ta - re tu - um vi - tu - los, su-per al - ta - re tu - um,

Tenor Coro 4º
Sillas

8 nent, su-per al - ta - re tu - um, su-per al - ta - re tu - um,

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

2 #3 #3 6 6 #3

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

um su-per al - ta - re tu - um Tunc im - po - nent,

Alto Coro 5º
Capilla mayor

tu - um, su-per al - ta - re tu - um, tunc im - po - nent,

Bassos Coro 5º
Capilla mayor

um, tunc im - po - nent, tunc im - po - nent,

Treble Coro 6º
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los,

Alto Coro 6º
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los,

Tenor Coro 6º
Altar mayor

8 su-per al - ta - re tu - um vi - tu - los,

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

2 #3 #3

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Tiple Coro 7º
Facistol

tu - um, vi - tu - los, tunc im - po - nent,

Alto Coro 7º
Facistol

ta - re tu - um vi - tu - los, tunc im - po - nent,

Tenor Coro 7º
Facistol

8 tu - los, tunc im - po - nent,

Bajo 7º Coro
Facistol

tu - los tunc im - po - nent,

476

Tiple Coro 1º
Pulpito

tunc im - po - nent, vi - - tu - los.

Tenor Coro 2º
Pulpito

tunc im - po - nent, vi - - tu - los.

Tiple Coro 3º
Sillas

ta - - re tu - um vi - tu - los, vi - tu - los, vi - tu - los.

Alto Coro 3º
Sillas

vi - tu - los, vi - - tu - los.

Violín 1 Coro 3º
Sillas

Violín 2 Coro 3º
Sillas

Acompañamiento
Coro 3º Sillas

8 7 3 3 3 4 3

Alto Coro 4º
Sillas

su-per al - ta - re tu - um vi - - tu - los.

Tenor Coro 4º
Sillas

su-per al - ta - re tu - um, vi - - tu - los.

Flauta 1 Coro 4º
Sillas

Flauta 2 Coro 4º
Sillas

Acompañamiento
Coro 4º Sillas

8 7 3 3 3 4 3

Tiple Coro 5º
Capilla mayor

vi - - - - tu - los.

Alto Coro 5º
Capilla mayor

vi - - - tu - los.

Bassus Coro 5º
Capilla mayor

vi - - - tu - los.

Treble Coro 6º
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um, vi - - tu - los.

Alto Coro 6º
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um, vi - - tu - los.

Tenor Coro 6º
Altar mayor

su-per al - ta - re tu - um, vi - - tu - los.

Acompañamiento
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

3 3 4 3

Violón
Coro 1º, 2º, 5º y 6º

Tiple Coro 7º
Facistol

vi - - - tu - los.

Alto Coro 7º
Facistol

vi - tu - los.

Tenor Coro 7º
Facistol

vi - tu - los, vi - tu - los.

Bajo 7º Coro
Facistol

vi - - tu - los.

6.6.2. Análisis textural.

Gráfico que muestra por colores la distribución de la masa sonora en el desarrollo “Miserere a 7 coros e instrumentos de 1715” de Contreras.

Coros	Miserere	Amplius	Tibi	Ecce enim	Auditui	Cor mundum	Redde mihi	Libera me	Quoniam	Benigne	Tunc
1º											
2º											
5º											
6º											
Ac. coro 1º, 2º, 5º y 6º											
3º											
Inst. coro 3º											
Ac. coro 3º											
4º											
Flautas coro 4º											
Ac. coro 4º											
7º											

Tabla 20: Gráfico - análisis textural del “Miserere a 7 coros e instrumentos 1715”

6.6.3. Aclaraciones performativas.

El miserere de 1715 difiere poco en plantilla respecto al de 1714. Las diferencias más significativas se encuentran en el diseño y planteamiento de los acompañamientos, quedando así:

- Al igual que en 1714 se requieren cinco tiples, luego debió incluirse algún cantor tiple para ser distribuidos en coros 1º, 3º, 5º, 6º y 7º.
- Cinco altos distribuidos entre coro 3º, 4º, 5º, 6º y 7º.
- Cuatro tenores para los coros 2º (cantor Palomo), 4º, 6º y 7º.
- Dos bajos en los coros 5º y 7º
- La obra incluye 2 violines que estaban disponibles en la plantilla.
- Una de las diferencias está en que para esta ocasión, Contreras configuró la instrumentación con un violón explícito, en vez de tres, pues así consta en el papel destinado a Baltasar.
- Respecto a las dos flautas vale lo expuesto en el miserere de 1712 y 1714, debiendo ser dos de los ministriles los que ejercieron de flautistas en el coro 4º.
- Respecto a los acompañamientos, siguiendo con los criterios expuestos en los anteriores misereres:

Sabiendo la relación del arpa con los solos de Palomo, situamos el arpa en el acompañamiento de los coros 1º, 2º, 5º y 6º.

Sabemos que en 1715 había en plantilla un arpista y tres organistas. Dos de ellos los situaremos en los acompañamientos de los coros 3º y 4º.

La última decisión a considerar es el hecho de las tres partichelas para el acompañamiento de los coros 1º, 2º, 5º y 6º. Sabiendo que hemos destinado un papel al arpa y hay otro para violón, ¿a qué instrumento iba destinada la tercera copia? Nos inclinamos por utilizar el tercer organista, sabiendo que además de los órganos fijos se debió contar con algún

órgano portativo en la Catedral. Otra opción sería que contaran para la ocasión con algún tipo de colaboración o que Contreras incluyera otra vez un segundo arpa.

Finalmente la plantilla quedaría así:

- Coro 1º: 1 tiple
- Coro 2º: 1 tenor
- Coro 3º: 1 tiple + 1 alto + 2 violines
- Acompañamiento coro 3º: 1 órgano
- Coro 4º: 1 alto + 1 tenor + dos flautas
- Acompañamiento coro 4º: 1 órgano
- Coro 5º: 1 tiple + 1 alto + 1 bajo
- Coro 6º: 1 tiple + 1 alto + 1 tenor
- Acompañamiento coros 1º, 2º, 5º, 6º: 1 arpa + 1 órgano (o segundo arpa) + violón
- Coro 7º: 1 tiple + 1 alto + 1 tenor + 1 bajo

6.7. Apuntes para una recuperación fonográfica.

Finalizamos este bloque con consideraciones relativas al registro fonográfico de los misereres. Podemos afirmar que el trabajo de la recuperación gráfica es de gran valor, porque hará más asumible la interpretación futura de las obras y su divulgación.

Pero si se quedase ahí, el esfuerzo resultante de la edición quedaría desaprovechado. Lo mismo es que las partituras queden recopiladas en los archivos de la catedral, que en las estanterías de una biblioteca. Con ello

queremos decir, que la música para estar viva, vivo ha de estar su contenido sonoro.

Por esa razón, hemos considerado por una parte recoger la información relativa a la interpretación de las obras (plantilla vocal e instrumental, distribución espacial...) para hacer viable la perspectiva performativa, y por otra apuntar por dónde debiera ir la grabación de este tipo de obras.

No es nuestro objeto de estudio la elaboración profunda de la técnica de la grabación de la obra y del trabajo de postproducción. Ese es un trabajo y una investigación que podrá desarrollarse a posteriori, pero sí consideramos necesario puntualizar este aspecto.

La primera reflexión es relativa a la espacialidad -aspecto esencial de este tipo de obras- y la segunda es el formato de reproducción.

Perder la experiencia perceptiva de la policoralidad en una grabación en estéreo sería un desatino que debiéramos tratar de evitar.

Nos interesa un registro sonoro que recoja el juego de los coros enfrentados y con el que tratar de reproducir un efecto simulado al que tendríamos en la escucha en vivo de la espacialidad sonora.

La electroacústica nos ha dado muestras de recreaciones sonoras con infinidad de posibilidades en mezclas multicanales con sin fin de altavoces. Luego, podríamos grabar por canales estéreo y separados cada uno de los coros para después reproducirlos en altavoces separados situados en una sala en una disposición similar a la espacialidad original de las obras.

Consideramos que esta posibilidad debiera acometerse en el futuro y que el Cabildo custodie los archivos sonoros. Este registro permitirá la reproducción de los misereres en salas durante conferencias, simposios y exposiciones.

Pero, obviamente, este registro no sirve para la difusión doméstica de este tipo de obras. ¿Qué formato de grabación y mezcla nos valdría?

Si bien existen los sistemas de reproducción 7.1 domésticos, su uso está poco extendido, por lo que las posibilidades de simulación se reducen. El único formato suficientemente comercializado que permite reproducir el juego de la espacialidad es el 5.1. No es que descartemos la simple mezcla en estéreo, es que nos resulta inapropiada para lo que buscamos pues, como señala Sánchez y Benítez (2007)

La estimulación con 5.1 posibilita una excitación más promediada, inteligible y clarificadora por la menor concentración de estímulos; o dicho de otro modo, por su mayor capacidad de distribución espacial de las fuentes. Implícitamente, por tanto, la cobertura de estímulos lograda por un mensaje construido en 5.1 consigue una excitación más completa y precisa, consecuencia directa de la distribución de puntos *focalizadores* de la acción.
(p.10)

Consideramos este formato el ideal para la publicación de una producción fonográfica en CD o DVD para su difusión posterior.

7. BLOQUE II. PROYECTO DE GESTIÓN CULTURAL

7.1 Consideraciones previas que han de fundamentar el proyecto.

Una vez obtenido los resultados de la restauración gráfica de las partituras, habiendo sido analizadas y tratados los temas concernientes a lo performativo, hemos constatado la transcendencia de estas obras. Es obligado proceder a su difusión y buscar un encaje para su restitución pública como patrimonio catedralicio.

Esta revalorización compete a un profesional de la gestión cultural y patrimonial, poniendo el foco sobre la defensa del patrimonio desde la consideración de lo inmaterial, de lo intangible.

No perseguimos con este trabajo que la música de Contreras sea reconocida por la UNESCO coma Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad [PCIH]. No es que desechemos tal reconocimiento internacional. Pero, como ya nos hemos referido en el estado de la cuestión de la investigación, esta es una consideración a la que la obra policoral catedralicia de Córdoba -y más concretamente, a la música de Contreras- bien podríamos atribuir con o sin reconocimiento oficial PCIH de la UNESCO.

La labor de gestión cultural y patrimonial trabajará para exportar nuestra

riqueza cultural, mantener nuestra diversidad cultural frente a la creciente globalización, contribuir al diálogo entre cultura, promover el respeto hacia nuestros modos de vida, conservar conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación, a la vez tradicional y contemporáneo, integrador, representativo, basado en la cultura... (UNESCO, 2019)

La verdad es que lo que subyace muchas veces es el intento de posicionarnos como modo de vida válido frente a otros, o el de atraer a otro poder mayor: el económico, los inversores y el capital extranjero.

Hemos considerado, por lo tanto, elaborar un breve análisis DAFO sobre el PCIH, para tratar de vislumbrar qué podría aportarnos tal distinción:

Debilidades (mal uso del reconocimiento)	Amenazas (sobredimensión del reconocimiento)	Fortalezas	Oportunidades
Instrumentalización política del PCIH (logro político, repercusión partidista...)	La repercusión de un PCIH puede derivar en el deterioro de lo genuino de aquello que fue reconocido como tal.	Cuenta con prestigio y apoyo internacional reconocido.	Difundir diversidad cultural
Instrumentalización económica del PCIH.	La realidad cultural PCIH puede ensombrear otras realidades próximas.	Aglutina en torno a él a la sociedad local en defensa de su realidad cultural más genuina.	Conservar realidades culturales, conocimientos y técnicas genuinos, como la polioralidad de A. de Contreras, y la música de la catedral.
Reducir el reconocimiento PCIH a reclamo turístico.	Que las debilidades y amenazas expresadas diluyan el sentido del PCIH.	Las administraciones públicas se afanan por conservar el reconocimiento.	Servir de elemento integrador de sociedades y sus agentes sociales locales (públicos y/o privados)
			Servir de catalizador de actividades económicas locales anexas por medio, entre otros factores, del turismo cultural. (trabajos de difusión, divulgación, grabación...)

Tabla 21: Análisis DAFO sobre el PCIH

En definitiva, la Gestión de “nuestro” patrimonio ha de ir ligada de una verdadera política cultural democrática para potenciar la producción creativa -científica, artística, filosófica...-, su difusión, su disfrute y distribución con independencia del valor comercial que tengan:

- Libre de imposición ideológica,
- libre de que la cultura se manipule como “arma arrojadiza” en el discurso político o social,
- y libre ante la imposición de lo que la industria y la moda impone a la acción cultural del pueblo.

Llegados a este punto, como quedó argumentado en el estado de la cuestión, hemos considerado pertinente -y como objeto transversal del objeto de estudio principal del trabajo- fundamentar desde una perspectiva ética, el concepto de cultura que inspira nuestro proyecto de gestión.

7.1.1. Cultura y discultura: realidades contrarias. Conceptos antagónicos.⁴⁵

7.1.1.1. ¿A qué nos referimos con el término cultura?

Quizá sea la ambivalencia del término, quizá su desconocimiento o tal vez su uso malintencionado. Pero, ¿por qué el término cultura se utiliza en expresiones tan dispares del tipo “*cultura del miedo*”, “*cultura de confrontación*”, y de la misma manera hablamos de “*cultura en valores*”, “*cultura del ocio*”, “*cultura del bienestar*”, “*cibercultura*” ...? O bien vaciamos de contenido la palabra cultura, o bien le otorgamos acepciones confusas o contradictorias.

Si entendemos “identidad cultural” como el “(...) conjunto de referencias culturales por el cual una persona, individual o colectivamente, se define, se constituye, comunica (...)”, según los Derechos Culturales. Declaración de Friburgo (ONU, 1998) ¿podemos extender el concepto de cultura a cualquier manifestación ideológica, símbolo o tradición por radicales que sean, aun cuando por los cuales puedan identificarse expresiones artísticas, filosóficas o sociales determinadas?

¿Podemos, por ejemplo, hablar de Cultura Nazi? Al fin y al cabo, cumpliría con la consideración de la UNESCO (2002) de cultura como:

⁴⁵ NA: Todos los aspectos desarrollados en el punto 7.1.1. y sus subepígrafes están ya avalados con su publicación en el artículo “*Cultura y discultura: realidades contrarias. Conceptos antagónicos*” en la Revista AV Notas, N°3 (Junio, 2017)

(...) el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.⁴⁶

¿Hasta dónde catalogar de cultura “algo” que menoscaba el espíritu final del término como enaltecimiento de “lo humano”, conducente al desarrollo de la civilización; si desprecia pensamientos opuestos, si es lesiva con otras identidades humanas y culturales, y con los derechos humanos en general? Quizá debamos replantearnos el sentido estricto del término cultura acotando su realidad.

7.1.1.2. La cultura. un concepto caleidoscópico difícil de acotar

Mucho se ha escrito y reflexionado sobre el concepto de cultura en el ámbito de las políticas y la gestión cultural. Siempre desde la perspectiva de la defensa de las manifestaciones culturales minoritarias, sobre cómo gestionar el intercambio cultural, los retos y peligros de la globalización de la cultura o de la homogeneización cultural, sobre cómo respetar el patrimonio cultural de cada pueblo y nación, cómo gestionar los recursos de la cultura como sector económico... por citar algunas de sus perspectivas. Pero ¿cómo identificamos qué es cultura y qué no?

En un análisis documental de los principios recogidos en la Conferencia Mondiacult de la UNESCO (1982) y Los Derechos Culturales en la Declaración de Friburgo (1998), la Carta Cultural Iberoamericana (Organización de Estados Iberoamericanos [OEI], 2007), o la Convención sobre la protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO (2005), por citar algunos ejemplos, encontraremos delimitaciones en su uso referida a su contexto en materia de política y gestión cultural, tales como “Diversidad cultural”, “Contenido cultural”, “Expresiones culturales”, “Actividades, bienes y servicios culturales”, “Industrias culturales”, “Políticas y medidas culturales”, “Protección” e “Interculturalidad”. Desde aquí podemos perfilar la dimensión ética planteada por la palabra cultura, siendo que

⁴⁶ Definición conforme a las conclusiones de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales Mondiacult. México, 1982; y recogida después en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. UNESCO

debiera estar recogida en su definición. ¿Tal dimensión se recoge y se preserva en el uso cotidiano de la palabra cultura?

Despojar de tal dimensión ética -entendida como la filosofía en pro de unos valores positivos de bien- nos deja sin elementos críticos para establecer qué es cultura y qué no en definiciones como la recogida en *The Fourth Pillar of Sustainability. Culture's Essential Role in Public Planning*, del investigador y activista australiano Jon Hawkes (2001):

(Sobre cultura)... la producción social y la transmisión de las identidades, significados, conocimientos, creencias, valores, aspiraciones, recuerdos, propósitos, actitudes y la comprensión; el “modo de vida” de un conjunto particular de los seres humanos: las costumbres, las creencias y convenciones, códigos de costumbres, la vestimenta, la gastronomía, el idioma, las artes, la ciencia, la tecnología, la religión y los rituales, normas y reglamentos de conducta, tradiciones e instituciones. Por lo tanto, la cultura es a la vez el medio y el mensaje - los valores inherentes y los medios y los resultados de expresión social. Cultura envuelve todos los aspectos de las relaciones humanas: la familia, la educación, la política legal y el transporte, sistemas, los medios de comunicación, prácticas de trabajo, programas de asistencia social, actividades de ocio, la religión, el entorno construido ... (p.1)

Hawkes proponía entonces incluir la cultura como el cuarto pilar al desarrollo sostenible, junto con el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental, (recogido más tarde por la Agenda 21 de la cultura en 2004). Y podemos afirmar que ayudó a aflorar, constatando de manera clara y visible, la importancia de la cultura en el desarrollo de la sociedad, como evaluación sobre valores del pasado, portadora de soluciones al presente y catalizadora de la potencialidad de cada sociedad en su presente y futuro; y cómo, tales principios, debieran reflejarse en el conjunto de estrategias y políticas locales.

El problema conceptual no es baladí. Ello explica por qué se hace un uso tan arbitrario o vago de su concepto, o por qué en el campo de las políticas públicas, la política cultural sea una más, cuando debiera ser, como se expondrá más adelante, la razón de ser de toda política.

La cultura aún se utiliza o se teme -tanto por los dirigentes políticos como por la sociedad- como arma de ideologización, o como distintivo contra o frente a otros. Y, todavía hay quienes recluyen la cultura al ámbito de la música, la literatura, el cine, la pintura, el patrimonio cultural... (*“Al carro de la cultura española le falta la rueda de la ciencia”*, Santiago Ramón y Cajal, 1852-1934).

Sin embargo, la cultura no identifica *per se* a un pueblo. Es el pueblo el que da sentido y crea *su* cultura, originando así su identidad. Luego, debiera de estar en la base de las necesidades de la ciudadanía, en la formación de sus conocimientos, su intelectualidad, su espiritualidad, escala de valores y evolución como civilización. Pero, ¿cómo traducirlo en acciones tangibles?, ¿Cómo fijamos el capital correspondiente a determinada política, si no somos capaces de evaluar ni visualizar su productividad o provecho, porque no siempre se pueden cuantificar en cifras? ¿Desde dónde se empieza?

Sentimos la necesidad de formularnos todas estas cuestiones debido, básicamente, a cuatro razones de peso:

- No está delimitado el uso del término, por lo que hay que replantearse su sentido exacto y conciso,
- existe un desconocimiento real de qué puede y debe aportar la cultura a la sociedad,
- sobre cómo encajar esta necesidad en el conjunto de necesidades y servicios básicos de los ciudadanos,
- y en qué forma rentabilizamos y/o capitalizamos sus beneficios a partir de la educación.

Pero entonces, ¿qué término usamos para visualizar qué es contrario a cultura para que ninguna realidad, tradición o costumbre sea disfrazada de cultura para legitimarse? Es decir, ¿qué palabra debemos usar como antónimo preciso de cultura?

7.1.1.3. Punto de partida conceptual y etimológica.

Dado que el problema estriba en el término cultura, es conveniente trazar un hilo argumental desde su etimología para acotar la razón de ser de su uso, ya sea como concepto etnológico (recogiendo la tradición conceptual planteada por el antropólogo británico Edward Burnett Tylor en su libro *Primitive Culture*, 1871), o ya sea como elemento identitario, como conjunto de hábitos y costumbres, etc.

Cultura: Del latín. *cultūra*: f. cultivo: Acción y efecto de cultivar. // Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc. (RAE, 2017)

Cabe señalar antes de nada, que no se trata de redundar caprichosamente en el sentido etimológico del término, sino de indagar en su origen para comprender el concepto de cultura y lo que supone, en analogía con una acción y descubrimiento que ha influido sobremanera en la aparición de las civilizaciones: El cultivo, la agricultura. Y desde ahí, hallar respuestas a las preguntas planteadas.

Pero en este apartado no sólo se expone argumentos para identificar qué es cultura y qué no. También contribuye a proponer un antónimo a la palabra cultura y liberarla así de usos inadecuados, sin espacio a la confusión.

Y es que no sirven aquí palabras como *incultura* pues hace referencia a la carencia de cultura y no a la realidad que, pareciendo similar, es opuesta. Tampoco nos sirve *acultura*, pues este término explica cómo un individuo se incorpora a un entorno cultural inicialmente ajeno. Ni *contracultura*, por definir acciones y movimientos de confrontación a ciertos elementos culturales, donde puede darse además la paradoja de que la contracultura pueda ejercer de movimiento positivo de cambio o evolución cultural, erigiéndose finalmente como cultura.

Estamos buscando un vocablo que reúna en su significado el proceso de desadquisición cultural, o de involución cultural, de empobrecimiento o el subdesarrollo, o la idea de barbarie planteada por Benjamin (1955) en su Tesis de filosofía de la historia. Es decir, que niegue o contradiga los elementos que, como luego se verá, constituyen el espíritu del término cultura, y que al definirse, separe claramente la realidad de lo que es cultura de lo que no.

Este vocablo como tal no existe en nuestro diccionario, y tal vez por ello, se ha seguido usando la palabra cultura en contextos que se oponen a su sentido más profundo. Por lo tanto, hay que proponer un antónimo y justificarlo.

Finalmente, delimitado el sentido y razón de ser de la cultura debemos establecer cómo podemos salvaguardar su concepción, y reflexionar después sobre si esta perspectiva ocupa un lugar relevante en la configuración intelectual y política de nuestra sociedad.

7.1.1.4. Deconstrucción del concepto de cultura para hallar su realidad contraria, la discultura.

Retomemos nuestro concepto de cultura en su sentido etimológico y avancemos en la analogía con la agricultura.

Dos de las acepciones de cultivar son *“desarrollar, ejercitar el talento, el ingenio, la memoria, etc. // Ejercitarse en las artes, las ciencias, las lenguas, etc”* (RAE, 2017).

Y en esta analogía, por qué no entender el proceso de culturización como el conjunto de fases sucesivas encaminadas a obtener de la “tierra” el mejor aprovechamiento y los mejores *frutos*.

Tradúzcase “tierra” como espíritu y/o mente del ser humano; o el conjunto de saber, creencias y normas de comunicación de una sociedad o grupo social, en términos colectivos. También descífrase “frutos” como la excelencia de todo lo perteneciente o relativo al individuo en su sentido más profundo; o todo aquello que conduce a un estadio superior de la civilización.

Así pues, la mejora y enriquecimiento del individuo y la sociedad, son el fin de la acción de cultivar. Siendo individuo y sociedad los agricultores, pues son ellos quienes deben ejercer y ejercen dicho proceso: Aran la “tierra”, la abonan y preparan el terreno para obtener una mejor fertilidad -estaríamos hablando de educación-; buscan las mejores técnicas para la mejor optimización y sofisticación de los procesos -nos referiríamos a tecnología y conocimiento en general-, etc.

Este hilo etimológico entroncaría perfectamente con el matiz anglosajón de la raíz de cultura en la palabra *coultier*, al visualizar la cultura como “lámina de arado” (Coelho,

2000), pues el avance en conocimientos y de cultura en general se cimientan en otros dados por caducos o por expresión antagónica a unos anteriores. El arte, la ciencia y el pensamiento humano en general están plagados de ejemplos en este sentido.

Así mismo, podemos extraer que del cultivo y sus procesos no siempre han de recogerse connotaciones positivas. Por ejemplo: el monocultivo empobrece la tierra, no es lo mismo una agricultura ecológica que una basada en abonos químicos y la manipulación transgénica de las especies cultivadas; basarse en la rentabilidad económica de una variedad determinada de un fruto restringe la variedad genética de las especies cultivadas, algunos de los productos finales pueden ser potencialmente peligrosos para la salud... Y así podríamos continuar.

Esta realidad emana de dos ideas esenciales: El hombre comercializa e industrializa lo cultivado; y que, cuando el cultivo deja de estar al servicio del desarrollo humano, conduce, no solo a la desadquisición cultural, también a la involución cultural, y en último término, a la barbarie.

Con lo cual, ha llegado el momento de proponer un término que contenga tales connotaciones contrarias al espíritu y razón de ser del término cultura. Y el vocablo que encaja mejor con el significado que buscamos, como se justificará a continuación, es discultura.

Resulta conveniente aclarar previamente, para no inducir a error, que existen dos términos muy similares o variantes ya en uso, tanto en inglés *-disacculturation-* como en alemán *-diskulturation-*. En ambos casos vienen a arrojar matices sobre la acción de culturización y no al concepto de cultura en sí.

En el caso del vocablo inglés *disacculturation* se refiere a un proceso sociológico de desafección cultural, generalmente por una desafección también política - despolitización- de un individuo o grupo con respecto al resto de la sociedad o los líderes que la representan, para finalmente configurar o buscar modos de expresión, normas de comportamiento o modelos culturales divergentes (Amin, 2011).

El término alemán *diskulturation* está orientado a la idea de pérdida de habilidades sociales, o de hábitos que se dejan de adquirir por la reclusión de un individuo en

una institución (psiquiátricos, cárceles...) en aislamiento social por un periodo largo de tiempo (Goffman, 1972).

Es preciso mencionar que el término discultura, ya ha sido usado literalmente por el escritor italiano Antonio Giangrade (2013) cuando escribió su libro *Culturopoli E Discultura: L'Italia Della Discultura*. Giangrade hace con este libro un recorrido crítico a la pérdida moral de los valores de la cultura de la sociedad italiana debido a la podredumbre de la mafia.

En nuestro trabajo cogemos el testigo de Giangrande para dotar de significado y definición a la palabra discultura, no como vocablo italiano trasladado a nuestra lengua en su literalidad, ni debido a un proceso italianizante de transmisión lingüística, sino como palabra castellana con definición propia.

Discultura -como antónimo de cultura- surge en composición con el prefijo *dis*. Dicho prefijo es perfecto para el fin que busquemos, ya sea entendida como raíz latina denotando negación o contradicción, separación o distinción; ya sea por su condición de raíz griega, significando anomalía. En ambos sentidos denotarán en compañía de cultura:

1. Negación o contradicción del sentido positivo de progreso, enaltecimiento de lo humano, y acción conducente a un estadio mejor de civilización que emanan de la cultura y de sus procesos.
2. Alejamiento o indicación de un movimiento separado de la acción u acciones propias de la cultura.
3. Distinción por incoherencia de la realidad propia de la cultura.
4. Anomalía por la alteración debido a acepciones o sentidos perniciosos del concepto cultura, ya sea en su realidad o en su configuración.

De este modo podríamos hablar de discultura por miedo, discultura por confrontación; que tal tradición, costumbre o normas perniciosas, lesivas o contrarias a los derechos fundamentales, constituyen discultura; que determinados símbolos pueden ser constituyentes de discultura si atentan a la libertad o los derechos de otro ser humano, etc...

También podríamos reflexionar sobre si, al referirnos a la confrontación de visiones antagónicas de valores y creencias -especialmente si media una versión ideológica o religiosa radicalizada-, debemos hablar de “*choque de culturas*” o “*choque de civilizaciones*”. Seguramente estaremos queriendo significar que existe una colisión entre una cultura y una discultura, o, inclusive tal vez, un conflicto entre disculturas. Y así mismo, nos referiremos a disputa o guerra entre civilización y barbarie, por ejemplo.

Todas estas disertaciones han de servirnos para que consideremos revalorizar el concepto de cultura para que su sentido y finalidad no se desvirtúen. Para ello, las mejores armas de prevención son la educación y la formación, siendo ambas, derechos esenciales de toda persona individual y colectiva.

Es por ello conveniente relanzar el protagonismo que debieran desempeñar las políticas y los agentes culturales como impulsores de todos los procesos que devienen de la cultura: facilitando las tareas, evaluando, proporcionando soluciones en las deficiencias, potenciando los éxitos y, sobre todo, catalizando el conocimiento de los logros para que estos lleguen a todos los grupos sociales e intercambien su información y su diversidad de cognición, promulgando y promoviendo la cooperación.

Deben ser además, garantes de la libertad de cada individuo o grupo social a elegir sus técnicas o “frutos” a cultivar en un marco de respeto y tolerancia para con el resto de la sociedad, protegiendo el patrimonio de todos y, en especial, el de las minorías.

Destacamos pues, nuevamente, la vigencia de la concepción de la cultura como cuarto pilar del desarrollo sostenible de Hawkes, y cuyos principios han sido -como ya se ha indicado- recogidos por la Agenda 21, nacida en propuesta de la Comisión Europea para marcar unos objetivos desde el punto de vista de la implicación social, económica y política de la cultura, a desarrollar con iniciativas concretas y legislativas en materia de cooperación entre los miembros de la UE, desde sus distintos niveles de gobierno y la sociedad civil.

Estos objetivos se establecen desde la diversidad cultural y el diálogo intercultural y la dinamización de la creatividad en el marco para el crecimiento y el empleo. No es

en sí misma una ley pero sí es el marco y el punto de partida para concretar leyes y acciones concretas.

Pero, hablando de objetivos... En ninguno de los ocho propósitos conocidos como Objetivos de Desarrollo del Milenio [ODM], (ONU, 2015, punto 71c) se incorpora directamente siquiera una propuesta sobre cultura, ¿pero su huella está presente?

Los ODM son líneas que fijan metas globales hacia dónde deben dirigirse la acción conjunta de la comunidad internacional -identificada en la ONU- en pro de la defensa de valores y derechos humanos universales:

(1) Erradicar la pobreza extrema y el hambre, (2) lograr la enseñanza primaria universal, (3) promover la igualdad entre los géneros y la autonomía de la mujer, (4) reducir la mortalidad infantil, (5) mejorar la salud materna, (6) combatir el VIH/SIDA, el paludismo y otras enfermedades, (7) garantizar el sustento del medio ambiente, y (8) fomentar una asociación mundial para el desarrollo. (ONU, 2010).

Por la naturaleza y envergadura de los objetivos, no se aborda en el texto un nivel de concreción que comprendan estrategias concisas ni planes definidos para alcanzar esos objetivos, ni, por lo tanto, cuál es el papel de la cultura.

Sin embargo, si bien es cierto que no se menciona explícitamente la cultura como herramienta de desarrollo, tampoco la excluye. De hecho, de algunos principios puede subyacer la cultura como fin en sí mismo, como cuando se adentra en aspectos, por ejemplo, relativos a materia de educación o de cultura medioambiental: “el conocimiento y la educación son factores fundamentales para el crecimiento económico sostenido, inclusivo y equitativo” (ONU, 2015, punto 71 c). Pero también puede destilarse la cultura como principio filosófico al promover valores de tolerancia, de igualdad de sexos, de libertad, igualdad, de inclusión social del desfavorecido, etc.

7.1.1.5. Dos conclusiones parciales.

1. La cultura debe erigirse como la piedra angular de la sociedad. Un paso más allá del cuarto pilar de Hawkes.

Aun pudiendo parecer utópico, si la cultura explica y constituye la realidad de la que brotan todas las variables a considerar en la evolución de una civilización, podemos concluir que la cultura ha de convertirse en el pilar fundamental, la base, el eje y el motor del desarrollo; pues traspasa y está presente en cada uno de los individuos y en ámbito competencial de cada uno de los sectores sociales, ya sea por influencia, inspiración, confrontación, innovación, creación...

Con lo que ello supone de productividad, competitividad, cohesión y enriquecimiento social. Los otros tres pilares propuestos por Hawkes -crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental- han de emanar, entonces, de la cultura:

- Una sociedad culta es una sociedad más innovadora y productiva: lo que conlleva crecimiento económico, tecnológico, científico, artístico...
- Una sociedad culta sabedora de sus recursos y capacidades, los aprovecha y los potencia, especialmente el más valioso de todos: el individuo. Por ello buscará la cohesión e inclusión social para sumar al proyecto común.
- Una sociedad culta, sana y activa en pensamiento ético, filosófico y /o espiritual. Es una sociedad sensible y rica en valores que buscará la armonía y el equilibrio con su entorno.

La cultura no ha de ser un sector desligado del resto de la actividad de la sociedad. Debe erigirse como LA ACTIVIDAD en sí misma por la cual nos constituimos como sociedad. Y el individuo y la ciudadanía en su conjunto ha de ser la protagonista, la hacedora y la valedora de su cultura.

2. La cultura y la motivación por cultivarse ha de cimentarse en la educación:

De la educación debe surgir un individuo motivado para aprender, que desea seguir cultivándose y que comparte su proceso de culturización con el resto de la ciudadanía. Una ciudadanía que aprende a disfrutar aprendiendo, fomentando la mente abierta a todo conocimiento, pues quien aprende tiene más capacidad y herramientas para seguir aprendiendo.

Por lo cual, si la consecución de cultura ha de ser el fin que nos motive a crecer como individuos y como sociedad, supone focalizar la educación y las leyes o sistemas que la rigen, en, por y pro la cultura, donde se realice el trasvase y la divulgación de los conocimientos - científicos, artísticos, tecnológicos, filosóficos, éticos...- en todos los ámbitos sociales.

Todo lo demás (trabajo, tejido empresarial, divulgación turística, etc...) vendrá como consecuencia de una sucesión de generaciones educadas bajo los fundamentos de la adquisición cultural. Ya que, una sociedad asentada en la preparación intelectual y espiritual, se convierte en una sociedad crítica, creativa, innovadora y en consecuencia más productiva y competitiva, versátil y flexible. Lo que entronca, precisamente, con la última de las acepciones de cultura a la que nos referiremos en este apartado: “Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico” (RAE, 2017).

En definitiva: empecemos por no desvirtuar el concepto de cultura, ni perdamos el horizonte de su fundamento y garanticemos que todos los individuos puedan participar libremente y construir su identidad cultural (propia y del colectivo social al que pertenezca) con herramientas para discernir juiciosamente qué es cultura -qué enriquece o enaltece-, y qué es discultura -qué empobrece o envilece-.

Retornando a los misereres a siete coros de Contreras, decir que responden a tal dimensión del concepto de cultura, y por lo tanto podemos afirmar que son parte de la cultura del municipio de Córdoba; suponen ejemplos máximos de la tradición policoral, de pensamiento musical, de riqueza espiritual... desarrollados en su catedral.

Su restitución y revalorización traspasa el valor monetario y resulta obligado ponerlo en conocimiento de la sociedad, primero a nivel local, y después también a niveles más amplios. Nuestra labor ha de culminar con la reinserción de tales obras en el plano de la crítica artística, de la recepción artística por parte de la ciudadanía.

Con este trabajo, una parte sustancial de la música policoral de A. de Contreras - concretamente los de mayor dimensión-, ha dejado de ser un material “muerto”, en el olvido de los archivos catedralicios, para ser reconducido al plano de la

dialoguicidad con la sociedad. Pues nuestra acción obedece a la consideración máxima de que el arte es un acto comunicativo. ¿Qué significa esto?

Como quedó delimitado en el marco teórico, hemos convenido como otro objeto transversal de estudio para la fundamentación de nuestro proyecto, el ahondar en este aspecto: la definición del arte como acto comunicativo.

7.1.2. El rol de la gestión patrimonial en el arte definido como acto comunicativo.⁴⁷

7.1.2.1 ¿Qué perseguimos con esta definición?

Este punto no busca ahondar en la diatriba sobre si el arte expresa o no. Ni busca conducir en las discusiones sobre la intencionalidad de las obras de arte o del autor. Tampoco ahonda en la confluencia o el rol de la comunicación en el arte, sino que profundiza en cómo el acto comunicativo define al arte como tal.

En la búsqueda de la definición perfecta sobre qué es arte y qué no, existen no pocas discusiones, ya sean filosóficas, estéticas, sociológicas, psicológicas... El arte elevado a la sublimación de tal o cual obra creada, de su creador, de su contexto, de su funcionalidad; sobre qué lugar ocupa el espectador, su participación, valoración y/o recreación de la obra...

Entender el arte como un acto de comunicación, de participación desprovista de cualquier otra consideración puede parecer otorgar a la definición de arte cierta simplicidad. Pues, entiéndase dicha simplicidad como una oportunidad de hallar puntos de conexión para quienes definen el arte desde el atolón de lo estético, el razonamiento, de la espiritualidad, la sensibilidad, la simbología... Adentrémonos en el arte desde la participación, la ludificación del acto de comunicar.

7.1.2.2. El axioma: el arte es un acto comunicativo.

El arte es un acto comunicativo. Dicho de otro modo, no hay arte sin proceso comunicativo, y dicho proceso le define: el creador -intencionadamente o no-,

⁴⁷ NA: Todos los aspectos desarrollados en el punto 7.1.2. y sus subepígrafes están ya avalados con su publicación en el artículo *“El arte definido como acto comunicativo”* en la Revista AV Notas, N°6 (Diciembre, 2018)

interpela, subyuga, inspira, evoca, provoca. Genera impulsos comunicativos que activan, suscitan inercia y cambio en el espectador; el cual se ve en la necesidad de dar respuesta vivencial ante la obra creada trascendiéndola; es decir, lo contrario a impasividad.

Sin esa vivencia del espectador podríamos aseverar, en sentido figurado, que la obra está muerta. Si el espectador queda impasible o impávido, la obra está muerta. No habría arte, ni cuestión a tratar.

Y, entonces, ¿dónde está el arte? En el contenido comunicativo que subyace de la obra y que trasciende desde y en el individuo, en su experiencia vital. En él debemos buscar el ingrediente que convierte la experiencia artística en un hecho diferencial, pues si bien el arte es un acto comunicativo, no todo acto comunicativo es arte.

El esquema básico sería el siguiente:

Creador y su subjetividad - objeto creado - subjetividad del espectador que recrea.

Pero, antes de desgranar y profundizar en los elementos de este esquema conviene referenciar las reflexiones que otros autores han fundamentado hasta apuntalar este axioma.

7.1.2.3. Un teorema convergente.

La autora V. Romeu (2007) enfoca la discusión desde el punto de vista de la producción y el consumo de arte, es decir, cómo los procesos comunicativos median “entre la construcción de la realidad sociocultural y el universo simbólico que esta realidad define y conforma al nivel de las significaciones y las prácticas culturales, sociales y de consumo” (p.2).

Romeu hace hincapié en la comparativa o paralelismo entre la comunicabilidad del lenguaje aplicado a la comunicabilidad del arte. Si en el Lenguaje, tradicionalmente, se estudian dos planos, el que deviene de la noética o pensamiento, y el que subyace de la semiótica o comunicación, desde un punto de vista epistemológico, puede tener sentido esta disección, pues, también en el arte, un plano no puede desligarse del otro.

Conviene matizar que el paralelismo o analogía establecida por Romeu bien puede trasladarse a un análisis articulado desde la gestión artística o cultural, donde vislumbraríamos la comunicación desde tres puntos de vista: como medio de transmisión de contenidos culturales, como generador de contenido cultural y la comunicación como herramienta interna de la gestión cultural.

De hecho, si ampliamos el zoom, las verdaderas políticas culturales democráticas no solo han de potenciar la producción creativa -no solo artística; también científica, filosófica...-. A la vez, han de comunicar sus logros, difundir, potenciar su disfrute y distribución con independencia del valor comercial que tengan -pues la acción comunicativa no se restringe al marketing y la publicidad-, especialmente si provienen de iniciativas populares; protegiendo las distintas identidades culturales, promoviendo el intercambio y el respeto mutuo.

Su finalidad debe ser el enriquecimiento del individuo y de la sociedad desde una educación libre y democrática, estimulando la formación integral y el espíritu crítico entre sus miembros (Ruiz-Molina, 2017), donde la meta sea la cultura como proceso, no la rentabilidad económica inmediata. Pero, este es otro debate.

Lo que interesa epistemológicamente es convenir o no si la comunicabilidad es un hecho indisoluble al arte como indica Romeu -como un aspecto más de la realidad artística- o si la comunicación es lo que define al arte, más allá de la relación de binomio creador - consumidor/espectador en el arte.

En el establecimiento del axioma del arte como acto comunicativo es interesante el recorrido de las distintas teorías sobre la definición del arte, ya recogidas por S. Aburto, quien extrae algunos de los condimentos para fundamentar la idea de que el arte es comunicación.

Aburto une argumentos como la descripción del arte donde todo es expresión de W. Worringer (como se citó en Aburto, 2009) y la objetividad sobre la realidad pragmática de la experiencia en el arte. El arte es un hecho vivencial, se vive.

A ello podemos unir la reflexión de que las obras artísticas para su reconsideración o valoración han de ser vivificadas. En el caso de las obras que son recuperadas porque perdieron su vivencialidad y cayeron en el olvido, deben ser revividas. Este

es el trabajo de recuperadores, restauradores de arte, gestores de patrimonio artístico, museos, etc.

La necesidad en la sociedad moderna por rehabilitar arte antiguo o la recuperación patrimonial de obras redescubiertas incide en la idea de reintegrar el arte que sociedades anteriores a la nuestra, consideraban como tal al flujo de comunicación y distribución artística de la sociedad actual. Es decir, reintegrarlas de los hechos sociales inherentes a la institucionalidad en el arte, aspecto que enlazaría perfectamente con las reflexiones de Romeu (2007).

Conviene ir deteniéndonos en cómo las teorías sobre la expresividad, la emocionalidad, lo social y/o psicosocial, la psicología, la antropología, la filosofía... han ido configurando o acotando definiciones parciales sobre la definición del arte.

Todas esas teorías convergen en leyes comunicacionales que aportan un marco de teorema base, de rigor científico y lógico para todas ellas. Todas esas reflexiones aportan finos matices a la realidad del arte como acto comunicativo. Todas ellas vienen a demostrar el corolario defendido en este trabajo.

Solo admiten confrontación las valoraciones o preceptos que, especialmente desde la filosofía y la estética, han discutido sobre aspectos relativos a la consideración de qué es arte, o qué no: bajo parámetros de lo bello o feo, o valoraciones éticas o morales; diatribas que dependen doblemente de qué concepción se tenga de lo mundano y lo transcendental y/o divino; qué deviene de un canon espiritual, qué paralelismos hay con la naturaleza (aspecto no falto de discusión sobre qué se considera propio de las leyes de la naturaleza y qué no); lo analizable desde la razón, desde los afectos o la emoción; la catalogación de qué lenguaje artístico es más importante sobre otros; desde cuáles de nuestros sentidos debemos apreciar el arte; la funcionalidad del arte, la técnica; la valoración del que crea como ser excepcional con dones especiales que bien pueden ser regalo divino, del que interpreta lo creado (aspecto relevante de las artes escénicas como la música); la transcendentalidad del objeto creado, la subjetividad del espectador...

No es objeto de este trabajo redundar sobre dichas teorías desde los filósofos griegos a nuestros días, si bien, es obvio que no podemos sustraernos de dichas consideraciones, pero, conviene como tal analizarlas.

Es más, deben tener cabida en un marco definitorio, ley o norma que, acotándolas a todas, les dé cobijo y no excluya una frente a otras, sino que la discusión sea una de las cualidades de la definición de conjunto de arte: la confrontación estética y las sumas de valoraciones son fruto de la participación en la comunicación.

7.1.2.4. Comunicar exige participar.

Pero, más allá de dichas disquisiciones, subyace el hecho de que la experiencia artística suscita la necesidad de -entre otras cosas- reflexionar sobre dicha experiencia. O dicho de otro modo, tomar conciencia de tal experiencia. Es ahí donde la comunicación se hace más profunda e individual. Y dado que cada individuo es distinto, con repuestas fisiológicas, psíquicas y perceptivas distintas, nuestras reflexiones y/o enfoques pueden discurrir por tales discusiones.

En este sentido, no estamos haciendo otra cosa que estipular como lógica las aportaciones de Dewey sobre el arte y la experiencia, quien ya nos perfila en este enfoque con su idea de impulsos en el acto expresivo que deriva del arte, es decir, el inicio del acto comunicativo catalogado como arte, y cómo la respuesta a dicha experiencia puede ser variada y rica.

Efectivamente. Desde la experiencia hedonista a la vivencia más sublimadora del arte, todas convergen en un principio común de participación más o menos activa: placentera - sensorial, transformadora en lo psíquico, emocional o racional.

La intencionalidad de desproveer la experiencia de interpretación, o la búsqueda de la interpretación más o menos subjetiva del contenido de la obra artística, confiere una decisión personal del espectador que en su participación comunicativa se ve más o menos interpelado, impulsado, movido, activado.

Esta participación puede suponer una experiencia individual como decimos, o colectivo - social. Pues es un hecho consumado y analizable la influencia perceptiva y estética de la colectividad a la hora de sumarnos, vincularnos o no a la experiencia artística propuesta, pues parafraseando a Dewey (1934), somos criaturas vivientes interactuando con el medio.

Obviamente, en el interactuar surge la valoración personal. O dicho, de otro modo, se ven eslabonadas las teorías que van desde el pragmatismo de Dewey, y la hermenéutica de Jauss (como se citó en Capdevila i Castells, 2005) -que deviene del nivel o grado de implicación al que el espectador se siente interpelado-, o la dialoguicidad -en referencia a P. Freire (como se citó en Barranquero, 2006) entre percepción y experiencia de Ingarden (como se citó en Aburto, 2009).

¡Cuán importante es recordar las teorías educativas basadas en la experiencia de Dewey! ¡Cuán importante resultaría el trasladar la filosofía de la construcción del conocimiento desde la experiencia como base de la educación en lo sensible! ¡Cuán importante es cambiar modelos obsoletos educativos basados en la repetición y la imitación para construir experiencias sensitivas compartidas, desde la dialoguicidad libre! Pero este, también es otro debate.

7.1.2.5. Participar requiere jugar.

Enlazando nuevamente con Aburto y sus conclusiones sobre cómo se comunica la sensibilidad en el arte, ahondaremos en el prisma de la participación en el arte como acto comunicativo, y nos retrotraemos un instante al esquema inicial de este trabajo. Así, el que crea (creador) plantea un elemento para su consideración e inicia el proceso conectivo con el que llamamos objeto artístico.

Se pone en marcha la participación comunicativa, o en palabras de H-G. Gadamer, se inicia un juego en el que toda consideración queda en manos de la representación y reconstrucción que el observador edifique en su mente a partir de la interacción con dicho elemento. El acto comunicativo requiere de la “participación: que el otro reciba parte de aquello que se le comunica, participa” (Gadamer, 1996, p.2)

De este modo, la consideración que se hace de la construcción de la experiencia estética, conceptual, espiritual... del espectador, cobra una dimensión de vital importancia a la hora de investigar o debatir sobre el arte, poniendo nuevamente la experiencia vivencial en un primer plano, pues “siempre que uno ve lo que otro le muestra, tiene lugar un acto de identificación y, con ello, de reconocimiento” (Gadamer, 1996, p.3).

Convenimos con Gadamer en considerar dicha participación lúdica, como un proceso sustancial de nuestra construcción vital como seres humanos. Un proceso que nos conduce a la necesidad de reconstruir mental, racional y emocionalmente la realidad física en nuestra psique.

No podemos huir de este *modus operandi*, es nuestra esencia como seres inteligentes, pero, sobre todo, y, en primer lugar, como seres vivos. En esta premisa se sustenta, por ejemplo, la deriva hoy en día hacia las teorías de la ludificación o gamificación en la educación (Romero-Rodríguez, Torres-Toukoumidis, Aguaded, 2016).

Ese juego de recreación sublimada es el secreto del misterio indómito del arte - existen tantas posibilidades interpretativas de recreación como seres humanos observan y participan en el acto comunicativo-.

Tal vez, desde un punto de vista científico pueda suponer un problema. Desde el pensamiento científico puede que resulte extraño estudiar una realidad que se antoja imposible de delimitar más allá de un mero acercamiento a la realidad que se sustrae de ese acto comunicativo. Sin embargo, la imposibilitación de la delimitación es la corroboración empírica de la trascendentalidad ontológica como característica consustancial del arte como acto comunicativo, donde la subjetivación se revela como esencial.

Es decir, por el contrario, supone tomar conciencia para su posterior análisis, de uno de los ejes fenomenológicos que deriva de tratar y definir el arte como acto comunicativo. Si la comunicación se establece entre diferentes, diferentes son las vivencias, y el juego de la interpretación se torna más rico.

7.1.2.6. El juego de la subjetivación.

Establecido el paradigma de la dimensión lúdica en la recreación sublimada como elemento consustancial del arte como acto comunicativo, conviene reflexionar críticamente sobre cómo enfocar la subjetivación derivada del juego y en su trazado histórico que reflexionara M. Foucault (como se citó en Terol, 2013).

La subjetivación es inherente al juego. Un juego que inicia el creador. Intentar investigar e interpretar la naturaleza y potenciales significados de la conciencia de quien crea o percibe, requiere métodos de conocimiento tampoco exentos de subjetividad -incluyendo la intuición, el sentimiento, la razón y los sentidos-.

Explorar la noética, el mundo interior de la mente del que crea y de quien recrea (atribúyanlo a la conciencia, el alma, la razón, el espíritu... como quieran) y cómo se relaciona con el universo físico, o se manifiesta en algo físico como una obra de arte, es intrínseco también del juego comunicativo del arte. Es decir, el plano de estudio de la noética es el motor y esencia del plano semiótico.

Aclaremos, por tanto, que la obra como tal es un ser inanimado. Tiene “vida” y lo convertimos en transobjeto (Aburto) en tanto en cuanto ha sido dotado de un contenido inicial por parte de su creador, por su imaginario, por su plasmación en la obra, por su subjetivación...

Posteriormente, el espectador interpelado entra en el juego de reanimación de la obra creada, dotándola nuevamente de una vida, que no tiene en sí misma, sino que deviene de la recreación vital que hacemos de ella al ampliar su contenido y significado.

Pero atención, no debemos caer en la artificiosa sobredimensión de la capacidad sublimadora del espectador. Antes, si cabe, conviene tomar conciencia de que no todo lo que incorporamos en nuestra experiencia vivencial con el arte como acto comunicativo, deriva de nuestra psique, nuestra emoción y nuestra razón desprovista de aspectos contaminantes; pues, obviamente, esa individualidad en la interacción viene cargado por nuestro cúmulo de vivencias previas, nuestros prejuicios estéticos, nuestra educación... nuestras circunstancias que diría J. Ortega y Gasset (como se citó en Escámez, 1993, y en Garrido, 1983). Y todo ello confluye en nuestro plano subjetivo.

Sí es preceptivo establecer parámetros críticos para liberar nuestra subjetivación de prejuicios condicionantes, dejar que nuestro yo más sensorial, emocional y racional, juegue libre en su construcción de respuestas. Si bien siempre, nos encontraremos con la duda razonable de si existe la libertad absoluta a todos los condicionantes, la toma en consideración última y la vivencialidad -y el grado de profundidad de dicha

vivencialidad- será -o debiera ser- fruto de la participación libre, en tanto en cuanto nos sintamos interpelados en la comunicación, como ya se ha dicho antes.

Pero hay parámetros que no debemos dejar de lado. Por ejemplo, resulta correctamente procedimental reconstruir la dotación de significado de una obra a lo largo de la historia, pero siempre asumiendo que esa reconstrucción será parcial.

Parcial en tanto en cuanto la reconstrucción pasa por el significado mayoritariamente generalizado que se le da a un objeto a lo largo de la historia. Trazar la historia de los cambios icónicos -sobre la idea de giro icónico de K. Moxey- de una obra, nos ayudará a comprender cómo llega a nosotros la predisposición perceptiva sobre la misma.

Podría opinarse que lo ideal sería situar al espectador ante la obra, tratando de despojarla en lo posible, de cualesquiera de los matices previos de consideración que la misma tuviera. Tratar de que el observador viva su experiencia vital comunicativa con la obra lo más puramente posible -pretensión por otra parte, reconozcámoslo, utópica en su totalidad-. Pero, afrontemos el reto de intentar -desde la premisa de que todo es considerable de ser vivenciado como experiencia comunicativamente artística- despojar, en la medida de lo posible, la obra de etiqueta icónica previa.

Debe ser, después de la aproximación libre a la obra, cuando conviene discurrir sobre la heurística de la obra, indagando e investigando en fuentes históricas acerca del contenido icónico y de la iconicidad colectiva que se tiene de dicha obra.

Con este paso enriquecemos el proceso, aportamos puntos de vista que ayudan a clarificar y que terminan de perfilar la imagen reflejada y recreada en la mente del observador. Es decir, completamos nuestra experiencia comunicativa con la comprensión de la imagen -giro icónico- y su iconicidad histórica. (Obviamente, quien dice imagen dice texto, escultura, sonido, movimiento...)

Una metodología histórico-artística que nos aporta herramientas de estudio para abordar la heurística histórica de la obra surge de la llamada Teoría de la Recepción, en cuyas bases se apuntalan trabajos como los de M. Pérez (1993) a partir de las reflexiones del ya citado Jauss y W. Iser. En ella se nos pone frente al espejo de la

comprensión histórica y fenomenológica de una obra, es decir el comprender histórico referido por Gadamer (como se citó en Pérez, 1993).

Se persigue trazar el linaje perceptivo de una obra desde que fue creada hasta nuestros días. Y ahí sí persisten elementos judiciales con la consistencia como para dotar de rigor científico la comprensión o dimensión de la obra. O, dicho de otro modo, estudiar los efectos -“historia de hechos y de acontecimientos efectivos” (Gadamer 1996)- o impactos que se desprenden de la realidad histórico - perceptiva del objeto creado a través del tiempo.

Pero, ya puestos, desde la perspectiva de análisis riguroso sobre el impacto de la historia perceptiva en la subjetividad del espectador, no solo debemos abordar, para entender el significado que adquiere una obra, el punto de vista del espectador a través de la historia.

No es objetivable la referencia y el horizonte de expectativas de Jauss (como se citó en Capdevila i Castells, 2005) del espectador. También es objetivable, y ha de servir de referencia, el proceso especulativo del creador, no su contexto histórico, también su intencionalidad histórica o lingüística. Dicho de otro modo, ¿es posible hasta cierto grado, conocer y desentrañar los entresijos del imaginario o del universo creador del que gestó la obra?

Desde el paradigma ontológico del arte como acto comunicativo supone analizar los condicionantes comunicativos previos que preceptúa la participación. Nosotros no nos comunicamos con el mundo y nuestro entorno, ni utilizamos los mismos cauces comunicativos, ni los mismos códigos y lenguajes que nuestros abuelos.

Es interesante observar nuestro posicionamiento y la validación artística que hacemos de determinadas obras que fueron creadas en otro tiempo, bajo los gustos estéticos de clases sociales distintas a la nuestra, y con una funcionalidad social determinada de la que ha sido despojada después.

Y sin embargo, el juego participativo de la interpelación subjetiva no se ha detenido, en tanto en cuanto dicha obra sigue vigente o ha sido recuperada, expuesta, reinterpretada, reeditada...Este hecho no va en la línea de la fusión de horizontes de Gadamer (como se citó en Capdevila i Castells, 2005) condicionada por la maleta

cultural del individuo que se posiciona como espectador ante la obra creada y como referente contextual; no ha de tenerse en cuenta el horizonte de expectativas para entender el devenir histórico en la recepción de una obra.

En nuestra dinámica y perspectiva metodológica de estudio debemos considerar -y asimilar su infinitud- la caleidoscópica construcción de imaginarios individuales y colectivos, y la sinergia comunicativa creador - objeto creado - espectador, y cual boomerang, espectador - obra - creador.

Este cúmulo de reflexiones y líneas de análisis abiertas nos confiere una perspectiva de estudio más abierto e interdisciplinar (Pérez, 1993) con el fin de desentrañar la multiplicidad de perspectivas; no sólo para las artes visuales, sino que, repito, extrapolable a todos los lenguajes artísticos.

La línea analítica de Pérez (1993), por lo tanto, puede servirnos para allanar las divergencias de códigos comunicativos:

- Delimitar el contexto, hallando referencias para reconstruir el por qué, cómo tal autor creó tal obra y trazar paralelismos con otras obras semejantes;
- Investigar en los elementos técnicos y lingüísticos de la creación para soslayar la expectativa previa de la obra, y los gustos u horizontes que pretendían ser satisfechos con tal creación;
- Identificar los elementos significativos y singulares de la obra, sus elementos genuinos frente a otras obras coetáneas;
- Integrar los vacíos, atisbando y desentrañando el horizonte de expectativa del espectador coetáneo (primer público) que fue interpelado cuando la obra fue creada. En este sentido podemos encontrarnos ante el descubrimiento de obras que no vieron la luz en su tiempo por inacabadas, fallidas o por cualquier otro motivo. (¡Qué fascinante descubrir que somos “nosotros” los primeros en establecer comunicación entre esa obra y su creador, o que después de determinado tiempo restablecemos dicha comunicación!)

- Interpretar el contexto de la obra, pues cabe preguntarse si bastaría -en su momento y en la actualidad- con la experiencia sensorial para satisfacer a todo tipo de espectador: coetáneo y actual, erudito y profano en la materia. Como ya dijimos antes, la revivificación coetánea se produce en un contexto, funcionalidad y espacios ajenos para la que fue concebida la obra inicialmente. Y así, por último,
- Trazar la historia de la recepción de la obra.

Pero, insistiremos, este trabajo analítico debe ser una ayuda en la comunicación para hacerla más objetiva. Aunque, lo ideal, es que perturbe lo menos posible la interacción primera del espectador en el juego de la comunicación.

7.1.2.7. El concepto de arte desnudado se reduce a un acto comunicativo.

Conviene no leer este título con la sesgada y mera visión reduccionista del concepto de arte. Reducir su marco, su axioma para definirlo, le otorga una dimensión tan compleja como compleja es la comunicación en sí.

Como se está exponiendo, el logro contemporáneo en la construcción del concepto de arte es el haberla despojado de las consideraciones estéticas de la filosofía del arte, de las consideraciones utilitarias de la sociología del arte, de la intencionalidad de la psicología del arte, de la catalogación, de la jerarquización...

En definitiva, focalizamos su definición en un plano epistemológico amplio, desnudo de convenciones preliminares, donde toda manifestación creativa, todo proceso creativo, toda interpretación o consideración es válida por principio.

D. Formaggio (1953) ya repara en ello en *L'arte come comunicazione*, poniendo el foco en el inicio de la acción comunicativa generada en la misma relación entre creador y objeto durante la gestación de la obra.

Formaggio (1976) libera al creador también del juicio institucionalizado de la crítica artística al afirmar con rotundidad que “el arte es todo aquello que los hombres consideran arte” (p.1), e inicia el camino discursivo de la creación artística desde su germinación hasta la recepción de la obra, cuya teoría y concepto será desarrollado por J. Jiménez (2002).

Más adelante, retomaremos el punto donde la comunicación no sólo se establece en la técnica artística en el binomio creador-materia, sino en la comunicación establecida entre el creador y su mundo interior; allí donde se gestan la elección de los elementos lingüísticos para la creación, el material y los pulsos comunicacionales desde su matriz: acerca de la creatividad y la impulsividad creadora, la improvisación, la planificación, la intencionalidad libre o arbitraria de los temas; la inspiración, sus influencias objetivas y subjetivas; su emocionalidad, espiritualidad, psicología... su yo con su *yo* y *sus circunstancias*, también del creador.

Pero retomemos la cuestión de la recepción. En no pocas ocasiones, cuando hablamos del arte, construimos nuestras preguntas en sentido contrario. Nos cuestionamos si tal obra es arte, luego indagamos en el historial del autor para ver si merece el calificativo de artista, y retrocedemos entonces para decir - ¡Hombre, ¡cómo no va a ser arte si lo hizo nada más y nada menos que tal refutado autor!

Hemos educado -más bien condicionado- al espectador para que confíe en las propuestas de galeristas, de historiadores, de artistas o críticos de arte hasta confeccionar su opinión sobre una obra. No vamos ahora a obviar la realidad acerca de cómo la sobre-sublimación (capacidad de inventiva y visión) de críticos puede llevar a la sobrevaloración de una obra, por ejemplo, o, al contrario.

Hasta no hace mucho (si es que éste es un aspecto superado en su totalidad) parecía necesario que el arte fuera etiquetado, denominado -nominado, nombrado como tal- por las élites que conceptualizan y teorizan sobre el arte. Y cómo fuera de las consideraciones de tales élites parece que nos viéramos obligados a catalogar la realidad comunicativo - artística minusvalorada en conceptos de hobby, artesanía, ocio... ¿Es necesaria la validación de un experto?

En este contexto, concertemos que el arte como acto comunicativo debe estar despojado en la medida de lo posible de árbitros, instituciones y jueces más o menos expertos que condicionan la denominación de arte -subyacente de teóricos como Danto (como se citó en Aburto, 2009)-. ¿Cuántos ejemplos de obras magistrales no contaron con la mínima consideración de los “expertos” coetáneos y han sido redescubiertas en una dimensión artística posteriormente, o viceversa?

Y es que, en el juego de la interpelación y participación comunicativa del arte, todos podemos participar, y ahí cobra sentido la idea de J. Carey (2007) de que “una obra de arte es cualquier cosa que alguien la considere como tal, aunque solo lo sea para ese alguien” (p. 43), lo cual significa que ese alguien ha sido interpelado en el acto comunicativo.

Lo que hace Jiménez (2002) es cuestionar esa realidad. ¿Cuál es el papel del espectador en la configuración de la cuestión artística? Y lo hace induciendo a “*cuestionar las imágenes*” trasladando la actitud crítica a “la responsabilidad es del espectador”, lo que supone un “*cambio de paradigma*” -Jauss, (como se citó en Capdevila i Castells, 2005)-.

7.1.2.8. Anatomía de criterio de calidad comunicativa. El criterio crítico en la interpelación.

No todo lo que se expone -supongamos, por ejemplo, en un museo-, por exponerse se convierte en arte. Pues no todo, ha de provocar y suscitar comunicación porque sí.

Tampoco debiéramos dejar todo en manos de la capacidad de la imaginación del espectador, pues esta puede llevar a sobreponerse al objeto creado. Entonces pues, ¿dónde estaría el arte? ¿en el objeto creado y el proceso comunicativo, o en la capacidad de inventiva del espectador?

También resulta lógico pensar que, no todos los espectadores tienen la misma consideración ni capacidad de sublimación para conectar comunicativamente con el objeto creado. Es cierto. Pues eso depende, entre otras muchas razones, de la formación sensitiva e intelectual del espectador. (Quede acordado establecer la formación sensitiva como la primordial, pues la vivencia se nutre de sensaciones. La formación intelectual nutre y enriquece esa experiencia como ya nos postulamos al referenciar la teoría de la recepción).

Por otro lado, no debemos olvidar que el contenido del acto comunicativo es a la vez flexible y cambiante. Que se diga una cosa con cierta intención no quiere decir que el que escucha perciba el mensaje tal cual, lo interprete de otra manera y lo digiera e

interiorice de otra. Sin embargo, esa flexibilidad hace que la interacción entre quien crea y quien percibe sea más interesante, rica y misteriosa.

Es importante reflexionar en este punto del acto comunicativo pues, hoy en día, son muy comunes las propuestas de artistas e instituciones hacia la idea -no poco resbaladiza- de la popularización el arte, acercándolo a todos los públicos, un proceso de “democratizar el arte” lo llaman. Es una apuesta válida y conveniente, por supuesto, pero puede caerse en la banalización del acto comunicativo al disfrazarlo.

Es caer en la trampa de buscar la interactuación con el espectador activo focalizando la comunicación solo en la propuesta del espectáculo, hasta el punto de que el show camufle y desvirtúe la comunión directa de lo creado con el espectador.

Conviene, por lo tanto, establecer ciertos criterios de calidad comunicativa en el arte. Criterios que no han de caer en la jerarquización de qué es considerable arte y qué no, ya criticado y superado pues *“el canon previo, predeterminado, ni puede haberlo”*, convenimos con Formaggio (como se citó en Jiménez, 2002).

Tampoco invalidamos la propuesta a la fugacidad de la controversia, a la notoriedad, el ser noticia, en el márketing y la divulgación inmediata. La fugacidad de un acto comunicativo es la base de expresiones artísticas válidas, especialmente en lo performativo.

Pero, cabe preguntarse qué profundidad en el horizonte de expectativas existe en la comunicación artística que queremos ofrecer desde el impulso generador de la comunicación: el creador y la obra resultante.

Así, es imprescindible tener un criterio que establezca una exigencia mínima sobre la comunicabilidad, si bien luego pueda establecerse una respuesta múltiple y exista, aún así, quien se sienta interpelado después.

El criterio desde la perspectiva crítica es la búsqueda de calidad comunicativa. No es un requerimiento obligatorio, es una necesidad que conviene satisfacer. Se trata de dotar de propiedades inherentes al arte como acto comunicativo diferenciales y valorables respecto a otros procesos comunicativos.

Pero, cuidado. No caigamos en el manido elitismo intelectual artístico de quienes, en el polo opuesto, se sienten más capacitados para “entender” el arte; aunque, ciertamente, es de sentido común afirmar que si uno tiene más herramientas comunicativas -entiéndase por tales: conocimientos, sensibilidad, un interés suscitado por una formación basada en la búsqueda del conocimiento, etc....-, podrá intensificar su experiencia artística ahondando en los parámetros de lo sensorial, lo intelectual, lo contemplativo, lo efímero, lo conceptual... que se encierran en el plano del contenido del acto comunicativo del arte.

Pero, es fácil incurrir en que si para quienes creen tener conocimientos es fácil delimitar el arte para ellos, -pues los demás no lo entienden-, igualmente para los que no entienden es fácil excluirse del arte diciendo que eso no hay quien lo entienda. En ámbitos del arte contemporáneo como el de la música hay mucho de este dilema. La respuesta al conflicto no está en el entendimiento -concepto sinuoso y peligroso- sino en la capacidad, predisposición y formación sensitiva de cada uno, como ya hemos apuntado con anterioridad.

Jiménez (2002) habla de autonomía de criterio por parte del espectador. Desde este trabajo ampliamos este marco desde la perspectiva de la anatomía de criterio en el arte como acto comunicativo y en todos sus planos, no solo en el de la recepción.

La anatomía de criterio consiste en la necesaria disección o separación de las partes que constituyen el concepto de arte como acto comunicativo. Incluyendo, por supuesto, la posibilidad de que cada uno formule en su mente, al acercarse a la obra, el filtro de crítica previa de Jiménez (2002).

La anatomía busca inferir principios de calidad en los distintos procesos y planos del acto comunicativo.

Conviene apuntar que, si bien, queda aquí esbozada la formulación de la línea de actuación, queda pendiente de líneas de investigaciones posteriores la relación de estos principios de calidad en un grado de concreción mayor y cómo establecer dicha disección.

Dicho criterio de calidad nos ha de conducir a evitar caer en el peligro de convertir el concepto de arte en un saco sin fondo, o en una discusión fatua sobre qué es según

para quién; y más si entramos en el farragoso terreno de la “kantianamente” valoración del arte en directa vinculación a lo considerado bello o lo divino, o de peligrosamente despojarlo de toda emocionalidad -para Kant (como se citó en Cordero, 2012) un camino erróneo, pues la emoción no forma parte de la belleza-.

Al contrario. Desprovistos de todo corsé en la consideración artística previa, debemos potenciar la búsqueda de la intensidad en el acto comunicativo. Ahí caben propuestas artísticas actuales basadas en la multisensorialidad, contrarias, por ejemplo, a las ideas de Hegel (como se citó en Biemel, 1962), quien excluía el olfato, el gusto y el tacto de la percepción artística, como si lo sensual perturbara la percepción espiritual de la contemplación y la escucha.

Todo el mundo puede formarse en estos parámetros según y desde la capacidad de cada uno, y desde luego, sin exclusión de nadie. Este es, por ende, el verdadero significado de la democratización del arte y la cultura en general.

Pongamos un ejemplo. Si un espectador no entiende ni está familiarizado con un idioma que le es ajeno, jamás entenderá el contenido de una obra cuyo contenido literario en un supuesto espectáculo musical se manifiesta en dicho idioma. Pero puede sucumbir a las sensaciones que le generan su mundo sonoro y la experiencia visual de la representación. Obviamente, si estudia el idioma original podrá profundizar en la experiencia artística ahondando en la trama, los diálogos, etc....

En la línea de investigación esbozada desde la reflexión sobre el papel los gestores del patrimonio artístico y cultural en general, cabe apuntar si estos pueden guiar y generar espacios de interacción comunicativa, gestar puentes de dialoguicidad inclusivos para todo tipo de espectadores hacia la participación del proceso comunicativo artístico. Propiciar la comunicabilidad en la comunidad, la unión en lo común, lo común generando unidad afectiva, -M. Henry y F. Rosenzweig (como se citó en Garrido-Maturan, 2012)- y en el flujo de pensamientos sociales.

¡Cuánto puede llegar a interferir para bien o para mal, enriquecer o desvirtuar la capacidad de imaginario colectivo y las circunstancias hasta la sobreestimación de una obra! Pongamos por ejemplo algunas canciones u obras que cobran una dimensión imposible de concebir sin un acontecimiento de calado social que lo

acompañan -himnos de o contra la guerra, canciones, textos, imágenes en tiempo de transición o cambios políticos, etc.-

7.1.2.9. La sensualidad y la seducción en el juego de la interpelación.

Contrarios como decíamos a Hegel, la sensualidad en lo relativo al despertar y la activación de nuestros sentidos juegan un jugoso y sustancial papel en el acto comunicativo del arte. El creador con su obra activa un proceso de seducción en el que el espectador se ve inducido y persuadido hasta sumergirlo en la conexión directa con la obra artística.

Como ya ha quedado establecido, el arte es una experiencia y una conceptualización filosófica humana (bastante reciente, por otra parte), que no es ajena y no puede quedar mutilada de su prisma sensorial. Como hemos dicho, debemos intensificarla, para así hacer más fuerte esa experiencia de comunicación.

Esa seducción puede establecerse con múltiples estrategias: persuasión, halagos, provocación... Pero desde la perspectiva de la anatomía de criterio de calidad comunicativa cabe preguntarse si la seducción es usada como motor de pulsos comunicativos o, si todo queda reducido a mera llamada de atención.

Por ejemplo, en su momento, la “Fuente” de M. Duchamp (como se citó en Jiménez, 2002) introdujo en el contenido del acto comunicativo la controversia y la duda sobre lo establecido. Bien. Pero, tal vez cabe preguntarse si el redundar en esos elementos por buscar la confrontación intencionada, no es sino una falsa y falaz rebelión. Falsa desde el punto de vista de que la rebelión ya está consumada desde el momento que ha sido desnudado el arte como concepto; y falaz porque lo que se persigue es la notoriedad pública, siendo más un acto publicitario que artístico.

La duda y la reflexión del proceso creativo han de estar empujados por la búsqueda incesante de nuestros límites creativos y especulativos. Este también es un plano que disección en la búsqueda de criterios de calidad comunicativa.

¿Quién no ha oído acerca de la perdurabilidad de las obras de arte? ¡No! Las obras de arte no perduran, ¡Las conservamos!, que es un matiz bien distinto.

¿Y por qué las conservamos? Por la capacidad que tienen de interpelarnos.

¿Y por qué nos interpelan? Porque nos llaman, nos suscitan, nos seducen... Y todo, gracias a que otro ser humano las creó, concibió o gestó así.

Y cerrando el círculo de flujos comunicativos, que una obra fuera concebida con toda intencionalidad artística no se convierte en arte hasta que el proceso no se completa, la interpelación se ha gestado y se ha dado respuesta vivencial. ¿Cuántos cajones o armarios están llenos de ideas fascinantes sin leer, sin escuchar, sin representar, sin exponer, sin percibir?

Pero, en tanto en cuanto nos sigamos sintiendo seducidos por dicha obra, la situaremos en un espacio indomable de intemporalidad y de comunicación flexible y cambiante.

Por ejemplo, las cosas que se dijeron en el pasado no se entienden igual hoy, algunas ni se entienden, “el anacronismo del gesto fenomenológico, el intento de permitir que un objeto histórico escape al tiempo dándole una relevancia contemporánea, depende de la cronología para su significado” (Moxey, 2013, p. 10).

Aquí cabe la duda razonable de si el creador durante el proceso de creación es así mismo espectador. ¡Qué jugosa y cierta es la idea de saber que el primero en jugar consigo mismo -en comunicación primera con su yo más profundo- es el creador en el proceso de gestación y culminación de la obra! ¡Quien crea que eso no es más que un momento de egolatría narcisista no conoce la capacidad transformadora y sugestiva de la creación artística!

Las obras no cambian, no tienen vida propia, como ya ha quedado establecido. Son los procesos comunicativos los que se renuevan con el paso del tiempo, como se renuevan los espectadores con sus horizontes de expectativas y sus idiosincrasias culturales y particulares. Más hoy en día, en el flujo de redes variantes de la globalización, donde una obra interactúa comunicativamente de distinta forma con personas coincidentes en el tiempo, pero de condición vivencial y cultural bien distintas.

7.1.2.10. El arte es un acto comunicativo. un juego de suma de imaginarios individuales y colectivos.

El arte es un acto comunicativo donde la subjetivación dota de trascendencia cada plano y cada momento del proceso conectivo en una doble vertiente, interpersonal y colectiva; y cuyas propiedades son ontológicamente y fenomenológicamente analizables. Por lo tanto, la comunicación no es un aspecto más del arte, ni el arte es a la sazón comparable en semejanza a la comunicación; sino que el arte es comunicación.

Este acto comunicativo, al cual todos podemos sumar nuestro imaginario - participando en la medida en la que somos o nos sentimos interpelados-, nace de la esencia de la naturaleza humana en su condición de ser social, comunicativo, provisto de una capacidad innata para la interrelación constituida por el juego de interpelaciones expansivas, gestada en la sublimación y la subjetivación; cuya potencial proyección infieren a la relación creador - obra - espectador una sugestiva relación de conexión comunicacional.

Por lo tanto, nuestra gestión ha de conducir a la interpelación de la sociedad. Este es un aspecto mucho más jugoso que los concepto de divulgación o difusión. La llamada a la interpelación los completa.

7.1.3. Patrimonio desde el municipio. Del individuo a la urbe, de la urbe al orbe.

Otro aspecto importante de nuestra investigación ha sido la de enmarcarla en la recuperación del patrimonio del municipio. De un municipio concreto: Córdoba.

Estas reflexiones nos han servido también para destacar la importancia de la proximidad de las políticas locales en materia de gestión cultural y del patrimonio.

A nivel local se ha de desarrollar un tejido basado en la comunicación, cooperación y divulgación; donde las escuelas, institutos, universidades, conservatorios y otras instituciones que compartan fines educativos (asociaciones vecinales, centros cívicos, centros culturales de barrio, agrupaciones locales, escuelas de teatro, música y danza, ONG's, etc...) se conviertan en el punto de partida y el eje de este objetivo común: Se vivan experiencias compartidas, se fomenten valores por aprender, se involucre a todos los estamentos educativos (padres, vecinos...), se creen proyectos interactivos y fluya el trasvase de conocimientos; se dé a conocer

todas las actividades que se realizan, se evalúen y se pongan en común deficiencias y soluciones...

Desde estos puntos neurálgicos deben potenciarse proyectos. Desde los pequeños proyectos sociales o culturales a las grandes iniciativas. Iniciativas individuales - como la realidad investigadora que nos ocupa-, y colectivas.

Creemos en la visión global de la cultura, el valor de la culturización, de desarrollo de la civilización a partir de la educación.... Nuestro proyecto no se limita por lo tanto, a la labor parcial de la publicación de los contenidos de esta tesis, la edición de las partituras, los posibles conciertos con la interpretación de los misereres, su grabación posterior...

Es obligado en la investigación propiciar posibles propuestas de futuro. Por ello, hemos abordado un futurible proyecto de gestión cultural a partir de la música policoral comenzando con las obras de Contreras, y yendo más allá.

Las propuestas, al fin y al cabo que implican movimiento. Una inercia que nos involucra a todos a realizar una tarea de restitución del tejido social. Desde donde los valores de cooperación, tolerancia, sensibilidad al prójimo y el altruismo, se recuperen y reinserten en el proceso de adquisición cultural a estamentos con riesgo de exclusión social (jóvenes sin estudios, parados, mayores, inmigrantes, discapacitados...).

“Abrir las puertas” de todas las instituciones educativas a la multiculturalidad presente en su ámbito social, y a las producciones creativas que surgieran - científicas, artísticas...- con independencia del valor cuantificable o comercial que tengan; protegiendo las distintas identidades culturales, el pensamiento pasado y el conocimiento futuro; promoviendo el intercambio y el respeto mutuo.

En la gestión del patrimonio desde el municipio -en lo que a lo musical confiere en este trabajo, y a lo cultural en general- se deben priorizar los intereses colectivos y, a la vez de integrar las propuestas minoritarias, se debe orientar el proceso a un bien común:

- Sugerir mejoras, racionalizar los recursos para que el mayor número de proyectos propuestos nacidos de estas instituciones educativas y otras derivadas del mismo entorno social al que pertenecen puedan ver la luz.
- Organizar espacios y presupuestos, dar publicidad y difundir los logros, evaluar constantemente para corregir deficiencias organizativas o de otra índole, buscar patrocinios, solventar problemas logísticos, etc...
- Crear mesas sectoriales entre vecinos, hacer uso de redes sociales, e involucrar a fundaciones y empresas privadas que compartan fines y estrategias
- Promover un entramado de empresas culturales asociadas que apoyen, se nutran y a la vez surtan de servicios: artes gráficas y servicios relacionados con las mismas, fábricas de productos electrónicos de consumo, de soportes magnéticos y ópticos; tiendas de instrumentos musicales, de equipos de audio y vídeo, de libros, periódicos y artículos de papelería; empresas relacionadas con actividades editoriales, cinematográficas, vídeo y de programas de televisión, grabación de sonido y edición musical; montaje de espectáculos, de conferencias...

Una vez conectados todos los “generadores eléctricos” con el ciudadano como principal impulso eléctrico, dinamizada la actividad y la vida social de la ciudadanía con la meta puesta en una excelencia basada en la cultura, deben iniciarse las conexiones con otros estratos mayores:

- Las actividades culturales entre los barrios se unen, cooperan, intercambian, se enriquecen. Este patrón debe reproducirse entre los diferentes distritos de la ciudad. Y la escala va ampliándose. Las ciudades cooperan, intercambian se enriquecen, etc... Así hasta llegar a estancias supranacionales.

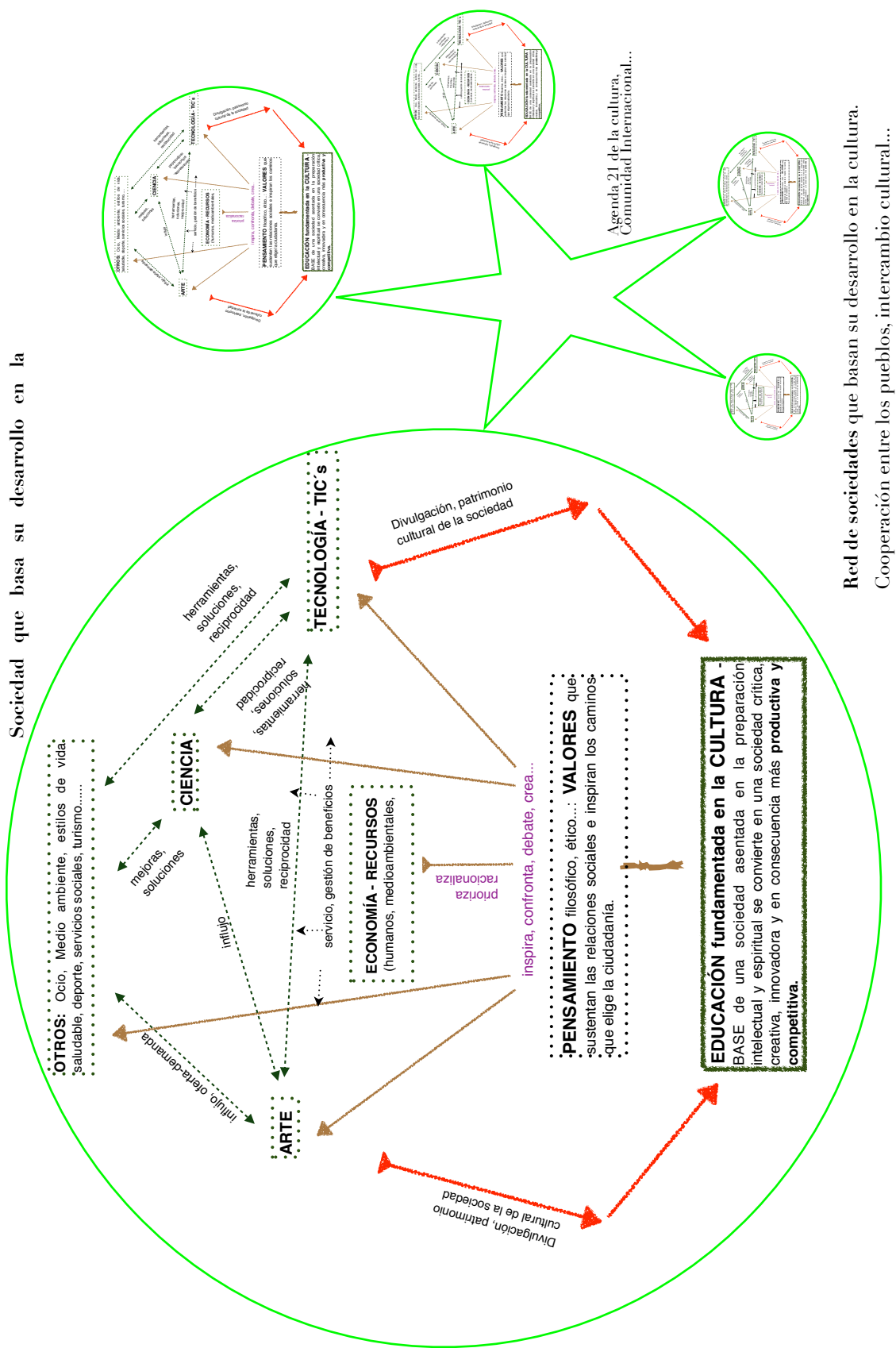


Figura 104: Esquema de sociedad que basa su desarrollo en la cultura

- Desde las instituciones públicas locales se debe realizar un esfuerzo por generar ese tejido “nervioso” y “muscular” inicial para que todo esto funcione. Pues, la densidad poblacional que llena las ciudades hace inviable que se llegue a la coordinación ciudadana si no se trabaja desde la proximidad más inmediata (barrios, distritos...) según la dimensión social.

El conjunto de la sociedad es como el cuerpo humano, donde los distintos órganos (corazón, pulmones...) trabajan de forma coordinada gracias a un sistema nervioso que canaliza la información para que sea procesada por el cerebro; pero donde los tejidos son sistemas pluricelulares complejos. Esta coordinación es básica para que no se produzcan desequilibrios, fallos en el sistema inmunitario, enfermedades, desajustes...

Pues bien, los individuos somos células que convivimos con otros sistemas vivos. Formamos tejidos, que a su vez constituyen fibras, músculos, órganos... hasta formar un ser vivo completo. (individuos/ciudadanos, comunidades de vecinos, barrios, distritos, ciudades, diputaciones, provincias, comunidades, estado...). Cuánto más complejo es el ser vivo, más complejos son las distintas partes de su cuerpo.

Y terminando con esta analogía...

El cuerpo humano posee un 75% de agua al nacer y cerca del 65% en la edad adulta. El agua es la cultura. Aproximadamente el 65% de dicha agua se encuentra en el interior de las células, en el interior de los individuos.

Tenemos aquí pues, un fundamento y compromiso deontológico como gestor cultural para la realización de este trabajo investigador.

7.2. Proyecto “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.

Como se recoge en el estado de la cuestión de este bloque, no hemos desarrollado todos los puntos del proyecto al completo, sino la fundamentación del mismo y las

líneas maestras que apuntalan los conceptos investigados y desarrollados en los puntos anteriores.

Establecemos la base para su desarrollo posterior, pero no abordamos cuestiones que requieran para su concreción la aprobación de detalles por parte de los agentes implicados. Es decir, proyectamos, no inventamos, en contexto de propuesta futurible. En cualquier caso, estos extremos se quedan advertidos y matizados en los puntos según procede.

7.2.1. Título del proyecto y presentación.

Primera parte del nombre: **“Córdoba policoral”**. Aspira con este nombre a ser una llamada anual a la movilización de la ciudad de Córdoba en torno a una propuesta cultural que trascienda la gestión de festivales y eventos al uso ya existentes como el Festival de la guitarra, La noche blanca del Flamenco, etc... En un juego de conceptos -policoralidad referente a la música, y policoralidad referente a nuestra diversidad de voces como sociedad-, se busca interpelar a la participación de todos sin exclusión.

Por lo tanto, recogemos aquí las dimensiones éticas ya referidas diferenciando cultura y discultura, la interpelación enmarcada en el concepto de arte definido como acto comunicativo y las reflexiones de políticas culturales enmarcadas en la gestión local y su proyección.

Segunda parte del nombre: **“Córdoba caleidoscópica”**. El concepto de gestión llamada **Caleidoscopio** (*Conjunto diverso y cambiante** RAE) no es solo una propuesta de conciertos o actividades “escaparate”. En el caleidoscopio se cruzan, cambian y difuminan los conceptos de *Feria* -al apostar por la calle como centro principal de conciertos y actividades-, *Fiesta* -al proponer un evento compartido para y por la ciudadanía-, *Proyecto Socioeducativo* -pues su formato pretende trascender los límites de lo lúdico y festivo en un diseño con un marcado perfil pedagógico, con propuestas concretas dirigidas a entornos educativos-; y todo ello con una dimensión programática central de espectáculos musicales a semejanza de un *Festival*.

Pero no es sólo diverso en sus formas. También lo es en su propuesta musical concreta, diseñada en torno a la divulgación de la música policoral desarrollada en la

catedral y sus valores, como la investigación, la creación e innovación y la fusión constante, como motores de crecimiento y evolución en el tiempo.

También ha de ser cambiante. Para no incidir en las mismas propuestas y actividades y para proponer distintos fines educativos con la música como leitmotiv. Por supuesto, partimos de la difusión de los misereres a 7 coros de Contreras como epítomes, pero, no buscamos quedarnos ahí.

Nos interesa su obra enmarcada en la tradición perdida de la policoralidad catedralicia. Por lo tanto, este festival permite prosperar hacia otras obras policorales de otros maestros de capilla de la catedral, así como la inclusión de obras nuevas que revivan la tradición compositiva de este tipo de repertorios. La esencia de este modelo caleidoscópico será fundamental para el desarrollo de iniciativas de vivencias de experiencias culturales compartidas por la ciudadanía en torno a la música policoral.

Recogemos así la visión caleidoscópica de la cultura, y su concreción en el desarrollo de la educación y el proceso de culturización para la evolución y crecimiento de la sociedad en su conjunto.

7.2.2. Resumen del proyecto

“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica” se sustentará sobre los cimientos de una programación musical didáctica, la creación, la formación y la imprimación social. Destaca así la organización de contenidos con un esquema divulgativo con un perfil que iría desde el rigor del historicismo y el estilo musical -es decir, no tendrá conciertos de “relleno”- a la innovación y la apuesta musical local.

Para ello proponemos tres secciones esenciales:

- Sección *“Orfebrería”*, basada en conciertos de obras policorales catedralicios a cargo de músicos de maestría y de calidad contrastada. Servirán a la vez de reclamo y de inspiración.
- Sección *“Expositores”*, basada en la interpretación de obras policorales de creación nueva para el espacio catedralicio. Para ello se creará en

paralelo un concurso de composición internacional con dotación económica.

- Sección “*Filigranas*”, basada en una serie de conciertos en otros templos de la ciudad a cargo de coros y músicos que son invitados por el festival. Para esta sección se tendrá un cuidado especial hacia los coros y músicos locales, que serán seleccionados y programados por expertos con el mismo espíritu que engloba el festival. Entre estos conciertos estarían programados aquellos que deriven de encuentros y experiencias formativas desarrolladas a lo largo del año.

En paralelo a la organización de conciertos irán las actividades desarrolladas en centros educativos y sociales (escuelas, centros cívicos, centros de mayores, universidad, conservatorios...), relacionadas con encuentros, conferencias...

Para llevar a cabo “*Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica*” se contrataría empresas locales (montadores de expositores, comerciantes, empresas de luz y sonido), desempleados y sectores en riesgo de exclusión social; y se contaría con la figura del voluntariado cultural.

Señalar que los nombres de las secciones propuestas tienen que ver con el arte de la joyería, actividad de gran arraigo económico, histórico y cultural de Córdoba desde la antigüedad, y cuyo exponente más reconocido es el de la filigrana cordobesa. Y es que el caleidoscopio no renunciaría a servir de escaparate de la cultura, el patrimonio y el turismo de Córdoba.

7.2.3. Finalidades el proyecto.

Como reflexión previa, conviene señalar que estamos ante un desarrollo de un proyecto cultural, que se inicia con la recuperación de las obras en este trabajo recogidas de Contreras. Estos epítomes nos lleva a la consideración de un plan de mayor envergadura que abarca la recuperación paulatina de la música policoral catedralicia por un lado, y la conversión de la Mezquita-Catedral en un centro dinámico de pensamiento, actividad y creación musical vivo que recupere la policoralidad.

Recuperar la policoralidad no obedecerá a la recuperación de la teatralidad barroca, sino al interés creciente de revivir una tradición compositiva de gran calado desde la perspectiva del pensamiento musical, como de la creación y de la intelectualidad general.

Por lo tanto, estamos planteando un proyecto más ambicioso y de miras más altas cuyas finalidades son:

7.2.3.1. Finalidades el proyecto.

1. Desarrollar las capacidades, competencias social y ciudadana de la ciudadanía de Córdoba, de manera que se fortalezca el capital humano y cultural de la ciudad.
2. Convertir “*Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica*” en centro de experiencias culturales compartidas abiertas al mundo con la catedral como punto de encuentro principal, entre la ciudadanía (población local y la que se ve atraída por el evento), los intérpretes, las instituciones musicales, promotores de conciertos, la industria en general...
3. Promover actividades culturales, en este caso relacionados con la música y las artes escénicas, y una industria cultural que tenga como finalidad:
 - **La creatividad, la innovación e investigación.**
 - **La calidad artística, espiritual, científica o filosófica** que redunden en el enriquecimiento del individuo y de la sociedad.

7.2.4. Dinámica territorial y sectorial.

Córdoba es la tercera ciudad de Andalucía, tanto por tamaño como por población, solo por detrás de Sevilla y Málaga, con 325.708 habitantes⁴⁸, de los cuales 169.291 son mujeres y 156.417 son hombres.

Hoy es una ciudad de tamaño medio, que cuenta con el potencial en infraestructuras propias de una capital (hoteles, comunicación por tren -incluido AVE-, autobús y por

⁴⁸ NA: Información consultada en la web oficial del Instituto Nacional de Estadística INE relativa a 2018, recuperado de <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2901>

carretera -A-4- de alta calidad). Estos recursos y su emplazamiento hacen de Córdoba un lugar propicio para desarrollar un evento de la dimensión que aquí se propone.

De especial relevancia para nuestro proyecto es su casco antiguo histórico, declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1994, y el Conjunto Monumental Mezquita - Catedral, donde se concentraría la mayor parte de las actividades, por su singular belleza y su rica intrahistoria y donde “*se integran, visiblemente, las capas históricas pertenecientes a diferentes culturas y civilizaciones*” ⁴⁹, y que cuenta también con el reconocimiento de Patrimonio de la Humanidad.

Todos estos reconocimientos son aprovechables para el posicionamiento internacional de “*Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica*”. Lo son en términos de infraestructura y de reclamos turísticos. También debemos aprovechar que Córdoba es, además, paso obligado hacia otros puntos de interés como Sevilla, Málaga, Granada, casi toda la costa andaluza, parques nacionales...

Las fechas propuestas inicialmente para desarrollar “*Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica*” bien podrían estar enmarcadas en la antesala a la Semana Santa. Concretamente los misereres de Contreras se crearon para la hora de Laudes del Jueves, Viernes y Sábado Santo -como se indicó al principio del trabajo-; sin embargo, desarrollar el festival en la Semana Santa con la cantidad de actividad de la catedral esos días, resultaría inviable. Pero, desde la perspectiva de este trabajo, contar con un encuadre próximo a su realidad ceremonial original sería acertado. Pero, obviamente este es un detalle de concreción que no compete aquí dejar establecido.

Córdoba cuenta con una población eminentemente adulta, cuya edad media de la población está en torno a los 43 años⁵⁰. Una edad media proclive y abierta a propuestas intelectuales del tipo de las que aquí se proponen. Además desde el

⁴⁹ Extracto de la web oficial de la Mezquita-Catedral, recuperado de <https://mezquita-catedraldecordoba.es/descubre-el-monumento/la-historia/>

⁵⁰ NA: Información consultada en la web oficial del Instituto Nacional de Estadística INE relativa a 2018, recuperado de <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=3199>

punto de la vida educativa, Córdoba posee una amplia red de colegios e institutos y centros de enseñanzas superiores con fuerte presencia de alumnos de fuera (la Universidad de Córdoba, la Escuela Superior de Arte Dramático, las de Artes y Oficios, el Conservatorio Superior de Música, el Conservatorio Profesional de Música, el Conservatorio Profesional de Danza o el Consorcio Escuela de Joyería de Córdoba). “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica” debe aprovechar este potencial.

Además de los citados conservatorios, Córdoba es un hervidero de escuelas de música, cofradías, rondallas como el Centro Filarmónico, grupos flamencos... Todo ello hace de Córdoba un caldo propicio de interés para cualquier actividad musical que implique la participación de la ciudadanía.

De especial relevancia por el potencial comunicativo y de las sinergías transnacionales a los que aspira el espíritu caleidoscópico del festival, debemos mencionar que Córdoba participa en la iniciativa de hermanamiento de ciudades promovida, entre otras instituciones, por la Unión Europea. Debido a que la ciudades hermanadas suelen tener características similares, Córdoba está hermanada ciudades europeas o con varias ciudades de países islámicos debido a la relevancia del periodo islámico en la historia de Córdoba. Las ciudades hermanadas son:

Bourg-en-Bresse (Francia), Bujara (Uzbequistán), Córdoba de Veracruz (México), Damasco (Siria), Fez (Marruecos), La Habana Vieja (Cuba), Kairuán (Túnez), Lahore (Pakistán), Mánchester (Reino Unido), Núremberg (Alemania) y Smara (Sáhara Occidental)⁵¹

Córdoba tiene un problema estructural de la economía, pues concentra su actividad en sectores relacionados con la Agricultura, la ya citada joyería, el turismo y la logística de transportes por ser un nudo de comunicaciones regional estratégico. Sin embargo carece de sectores económicos basados en la innovación y la tecnología. En este sentido, toda propuesta que incentive la cultura como impulso de crecimiento social, así como el posicionamiento de la marca Córdoba en términos de movilización social y efectividad de gestión, como se propone con este proyecto,

⁵¹ NA: Datos recogidos de la web cordobapedia.wikipwdia.es, recuperado de <https://cordobapedia.wikanda.es/wiki/C%C3%B3rdoba>

podría ser utilizado de estímulo social para desarrollar políticas paralelas para el desarrollo y reclamo orientadas hacia otros ámbitos económicos.

Córdoba posee una tasa de paro de 22,21% con datos de 2019, en el segundo trimestre⁵². El desarrollo sostenido de este proyecto por su ambición social puede aliviar en parte este problema. Y A través de estrategias en términos de organización y planificación del trabajo para el cumplimiento de un proyecto de gran envergadura, puede utilizarse para la inclusión social y reinserción laboral de determinados sectores y determinados barrios que hoy se encuentran en la marginalidad.

7.2.5. Encuadre en el contexto de otras políticas

Sirva de precedente, todo lo expuesto en el desarrollo del concepto de cultura y patrimonio.

También creemos conveniente, relativo a la política cultural Córdoba, mencionar que *“La Dirección General de Cultura y Patrimonio Histórico se encuentra integrada en el Área de Desarrollo del Ayuntamiento de Córdoba”* -no se relacione este área con el concepto de desarrollo sostenible del que hablábamos al referirnos a Hawkes-. Y *“Gestiona bibliotecas, museos, monumentos y diversos espacios culturales de competencia municipal”*^{53 54}. Todo lo que subyace de promoción y desarrollo es la dimensión de reclamo turístico que de la cultura pueda conseguirse, no de crear un tejido social basado en la cultura.

Es por ello, que este proyecto ha sido pensado también para llenar esta carencia estratégico-cultural, queriendo servir de modelo de propuestas posteriores, al enlazar el proyecto con un perfil de contexto político concreto, del cual esbozamos

⁵² NA: NA: Información consultada en la web oficial del Instituto Nacional de Estadística INE relativa a 2018, recuperado de <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=3996>

⁵³ NA: Información citada de la web oficial cultura.cordoba.es y recuperado de <https://cultura.cordoba.es/la-institucion/quienes-somos>

⁵⁴ NA: Señalar que la publicación de los misereres recuperados y el creado en este trabajo de investigación no van a ser publicados por el Ayuntamiento de Córdoba. El Director General de Cultura y Patrimonio Histórico, D. Juan Carlos Límia Mateo nos comunicó que no consta partida presupuestaria para tal fin.

ahora sus estrategias transversales y líneas programáticas que le orientarían y le sustentarían en el tiempo:

- a. Formación intelectual y de pensamiento crítico de la ciudadanía:
Desarrollando las capacidades, competencias social y ciudadana de los individuos; fortaleciendo sus sensibilidades, habilidades y destrezas, de los creadores, gestores culturales, actores socio-culturales, públicos... de manera que se fortalezca el capital humano y cultural de la ciudad.
- b. Gestión de los procesos pedagógicos y divulgativos: Orientar la adquisición de nuevos conocimientos, y la conciencia sobre la construcción de ciudadanía a partir de los procesos culturales, aportando los elementos conceptuales, técnicos y metodológicos que permitan conocer, analizar y evaluar los avances del proceso caleidoscópico.
- c. Comunicación: Una comunicación entendida como dimensión de la cultura, creando espacios y flujos de diálogo público, de reconocimiento de la diversidad, y de comprensión de los procesos que deriven del proceso de culturización. Para ello se hace imprescindible la divulgación y difusión de la vida cultural de la ciudad propiciando la circulación de los flujos simbólicos de conocimiento y de la evolución de los procesos.
- d. Información: Los procesos culturales en la ciudad deben proveerse de datos e información fehaciente y actualizada sobre los ciudadanos, los sectores, las dinámicas y los flujos de las experiencias culturales compartidas, sus recursos, etc...
- e. Desarrollar tejidos culturales: Crear sinergias, articular esfuerzos e involucrar otros sectores culturales.
- f. Desarrollos normativos: la revisión y actualización de las normas culturales vigentes en la ciudad, con el fin de concretar las políticas culturales en desarrollos normativos que garanticen la permanencia y continuidad de *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”*.

- g. Articulación intersectorial: Entre los actores culturales, El Cabildo y el Ayuntamiento de Córdoba y las distintas concejalías involucradas, entre otros sectores sociales y económicos como educación, comunicación, economía, competitividad, medio ambiente, transporte...
- h. Cooperación regional, nacional e internacional: Crear estrategias de cooperación entre la ciudad, el municipio, la Diputación, la Junta de Andalucía, el resto del Estado, hasta crear puentes transnacionales aprovechando el vínculo con las ciudades hermanadas, y espacios como Agenda Cultural 21.
- i. Uso de las TIC: Crear los elementos que favorezcan el uso de las TIC, la conectividad, la creación y el aprovechamiento de las redes sociales existentes para fortalecer la cooperación, el diálogo, la comunicación, la información, la creación de los distintos formatos musicales, así como otras foros de formación y comunicación asociados al mundo caleidoscópico del proyecto.
- j. Seguimiento y evaluación de todos los aspectos del proyecto, no solo de las actividades musicales en sí mismas.
- k. Recursos físicos y financieros: gestionar, canalizar los recursos físicos y financieros tanto de origen público como privado. Incentivar procesos de autofinanciación del proyecto a partir de los recursos privados de empresas de la ciudad.
- l. Rendición de cuentas a la ciudadanía: Importante para la concienciación de la viabilidad del proyecto como acción conjunta de todos.

7.2.6. Origen - antecedentes.

No ha existido ningún festival con el enfoque temático de *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”*. Se hayan conciertos puntuales recogidos en otros formatos como el referido ya, respecto al reestreno del miserere a siete coros recuperado por Bedmar. Este concierto se enmarca dentro del destacable referente

de la Quincena Cultural *Córdoba para ti*⁵⁵ que organiza la Directora del Museo Diocesano de Córdoba, Dña. María José Muñoz López. Este festival puede surgir como anexo, complemento o cooperación a esta iniciativa, pues comparten una visión también caleidoscópica de la cultura.

Tampoco hemos hallado un antecedente de un festival de este calado social no de la envergadura a la que aspira. Sin embargo, no podemos obviar la ya amplia propuesta de festivales y acontecimientos culturales de Córdoba, como el *Mercado medieval* (Enero), la *Bienal de fotografía* (6 de Marzo al 5 de Mayo), *Cosmopoética*, el *Festival de los Patios Cordobeses* (Mayo). *La Noche Blanca del Flamenco en Córdoba* (Junio), el *Festival Internacional de la Guitarra* (Julio), el *Festival de Cine Africano*, el *Festival Eutopía* (Septiembre), el *Festival Aéreo de Córdoba*, el festival internacional de animación *Animacor* (noviembre), el Salón cofrade...

En este punto, han servido de inspiración los antecedentes ya referidos en el estado de la cuestión de este bloque como el *Plan de Desarrollo Cultural 2011-2020* de la ciudad de Medellín, *FiraTàrrega* o CINARS, y que no repetimos ahora.

7.2.7. Análisis interno de la organización gestora. descripción organigrama del equipo organizativo.

Este apartado deberá ser definido y concretado más adelante, pues requiere la connivencia y el acuerdo del marco de cooperación de los actores que a priori estarían llamados a dirigir este proyecto: El Cabildo Catedral de Córdoba y el Ayuntamiento de Córdoba

Ellos tendrían la responsabilidad de liderar, formular, buscar recursos, orientar y ejecutar las políticas, planes, programas culturales locales, que queden imbricados en la implementación de “*Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica*” en un conjunto de políticas culturales coherentes.

Para ello convendría estratégicamente la Creación de la mesa de trabajo “caleidoscópica” de expertos en la gestión cultural encargada de vislumbrar el

⁵⁵ NA: Véase información referida recuperada de <https://www.diocesisdecordoba.com/noticias/presentada-la-quincena-cultural-cordoba-para-ti>

proyecto, asesorar en el diseño del proyecto y de sus estrategias pedagógicas y de comunicación..

Establecer una red de cooperación con los Centros Educativos, eclesiásticos y sociales, llamados a hacer calar en el conjunto de la ciudadanía los fines pedagógicos y los estímulos creativos que deriven del proyecto.

Y establecer el grado de implicación de la Diócesis de Córdoba, así como de las casas de la cultura, bibliotecas públicas... Serían los encargados de desarrollar las redes y sinergias de impregnación social del proyecto.

7.2.8. Diagnóstico.

Lo más relevante de “*Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica*”, además de las apreciaciones realizadas en los puntos anteriores, es la fundamentación de un proyecto -en este caso, con temática inspirada en la música policoral catedralicia y sus valores- basado en un modelo de gestión cultural, que nace, como ya ha quedado expuesto, del concepto de la **proximidad local y de la democratización de los procesos culturales** en consonancia con los principios de la Agenda21. Dicha forma de entender la gestión cultural ofrece exprimir la potencialidad cultural de la ciudadanía cordobesa.

Se trata de abonar con estrategias donde la cultura se desarrolla en un tejido basado en la comunicación, cooperación y divulgación, cuya fundamentación ya ha sido desarrollada en los puntos 7.1.1. y 7.1.3.

7.2.9. Público destinatario.

- a. Público subyacente del conjunto de ciudadanos en conjunción con la sociedad civil y sus instituciones, especialmente las educativas. Deben ser los primeros destinatarios del caleidoscopio y, a su vez, los llamados a llevarlo a cabo. Todos ellos son destinatarios y actores, pues los principios formulados de este proyecto se sustenta en entender la cultura como un proceso por y para todos donde se sumen todas las experiencias compartidas que en materia de cultura y desarrollo se lleven a cabo.

Abarca todos los estamentos sociales de Córdoba, grupos, edades, con indistinción de nivel académico, situación laboral o económica, origen, etc...

- b. Público formado por educandos foráneos. Alumnos y músicos noveles que buscan en nuestros cursos y actividades paralelas referencias estéticas y musicales para complementar su formación musical.

Público joven internacional cuyo origen por cercanía será europeo, de entre 18 a 25 años aproximadamente, sin distinción étnica. Es un público de nivel económico medio alto y universitario. Es un público activo y abierto a iniciativas novedosas.

- c. Público general nacional en busca de ocio. Entendemos como tal a aquel que no necesariamente viene a Córdoba para hacer turismo pues tal vez ya haya visitado la ciudad. Buscamos que se convierta en un público de gran fidelidad, que encuentre en “*Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica*” la excusa perfecta para volver.

Público adulto joven de entre 27 a 45 años aproximadamente y español. Es un público de nivel económico y cultural medio alto y con recursos y tiempo para invertir en turismo cultural. También es un público activo y abierto a iniciativas novedosas, pero exigente con los servicios que se le presentan.

- d. Público general internacional en busca de ocio y turismo potenciando aún más Córdoba como punto de referencia internacional de turismo cultural.

Público adulto de entre 30-45 años aproximadamente en adelante, e internacional (por proximidad, abundará el público europeo). También es un público de nivel económico y cultural alto y con recursos para invertir en turismo cultural. También es un público activo y abierto a iniciativas novedosas, pero exigente con los servicios que se le presentan y con la programación.

- e. Público profesional en busca propuestas musicales novedosas o de calidad desde el punto de vista de la industria musical: discográficas, promotores, redes de espectáculos, radios, inversores...

Público adulto de entre 30-50 años aproximadamente en adelante, nacional e internacional. Es un público minoritario pero vital para el sentido estratégico de *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”*. También es un público de nivel económico y cultural alto que exigirá un trato y lugar preferencial en el conjunto de actos paralelos. También es un público exigente con los servicios que se le presentan y con la programación.

- f. Público especializado en busca de la calidad artística de los espectáculos. Generar herramientas para la formación de nuevos públicos, como jornadas de puertas abiertas.

Público adulto de entre 35-50 años aproximadamente en adelante, nacional e internacional. También es un público de nivel económico y cultural alto y con recursos para invertir en turismo cultural. Es quizás el público más exigente con los servicios que se le presentan y con la programación.

7.2.10. Objetivos de *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”*.

7.2.10.1. Objetivo general de *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”*.

- a. Dinamizar el capital humano y cultural de la ciudadanía de Córdoba para que, convirtiéndola en hacedora de su cultura, la ciudad pueda mostrarse al mundo como un espacio cultural abierto, con una sociedad equitativa, incluyente, en creciente formación y diversa.
- b. Promover la democratización en el acceso a los bienes y servicios culturales; fomentando una formación integral de todos los individuos, singularmente jóvenes y niños, y los sectores sociales más vulnerables, promoviendo el espíritu crítico en el individuo y en la sociedad.

- c. Favorecer la generación de alianzas estratégicas culturales entre los distintos sectores y las organizaciones de la sociedad civil abocadas al desarrollo cultural.
- d. Fortalecer el diálogo y la dinamización cultural entre las instituciones públicas y el conjunto de la ciudadanía con independencia de los signos e ideologías que definen a los gobiernos.
- e. Catalizar el conocimiento de logros artísticos para que estos lleguen a todos los grupos sociales e intercambien su información y su diversidad de cognición, promulgando y promoviendo la cooperación.
- f. Garantizar que bajo el paraguas del término cultura no se disfracen acciones contrarias a ella o que atenten contra los Derechos Humanos.
- g. Canalizar y favorecer el intercambio cultural protegiendo el patrimonio de todos, en especial de las minorías, y a la vez, apostando por preservar, defender y potenciar el patrimonio cultural local.

7.2.10.2. Objetivos específicos de “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.

- a. Recuperar el patrimonio musical derivado de la práctica policoral que se desarrolló en la Catedral, con la ejemplificación e inspiración de los misereres a 7 coros de Contreras, para convertirlo en seña de identidad cultural del municipio de Córdoba.
- b. Recuperar la actividad de la policoralidad catedralicia de Córdoba desde la contemporaneidad.
- c. Convertir en referencia de creación musical la Mezquita-Catedral de Córdoba.
- d. Articular las relaciones entre cultura y educación, haciendo del caleidoscopio un elemento vertebrador de la ciudad, estableciendo vínculos con las escuelas y otros agentes sociales.

- e. Encauzar la producción musical y escénica derivados de la policoralidad, su difusión, su disfrute y su distribución con independencia del valor comercial que tengan.
- f. Estimular la contratación de referentes musicales, haciendo posible la circulación de coros y músicos, tanto nacionales como internacionales.
- g. Proteger las distintas identidades culturales promoviendo el intercambio y el respeto mutuo entre ellas con la referencia de la experiencia musicales compartida, como valor intrínseco de la coralidad y la policoralidad.
- h. Estimular el empleo de sectores en riesgo de exclusión social, como recurso humano en el desarrollo del festival.
- i. Estimular el voluntariado cultural.
- j. Estimular la economía local promoviendo el turismo cultural.
- k. Situar la proyección internacional de Córdoba y de *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”* como uno de sus rasgos relevantes. Esto supone entender dicha proyección desde diferentes perspectivas, y trabajar para que las expectativas que derivan de ellas funcionen, se retroalimenten, crezcan en el tiempo y se complementen. Dichas perspectivas de internacionalización de la ciudad de Córdoba desde *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”* suponen trabajar para:
 - Posicionar Córdoba como centro importante de actividad cultural internacional, convirtiéndolo en referente, impulsora de cooperación y sinergías internacionales culturales trabajando y aprendiendo con y de otros referentes culturales o musicales semejantes o afines, participando en escenarios internacionales y en el cumplimiento de los compromisos y recomendaciones propuestos en la Agenda 21 de la cultura.
 - Posicionar Córdoba como punto de encuentro entre los distintos vértices de la industria musical: público, artistas, discográficas, promotores, redes de espectáculos, radios, inversores...

- Posicionar Córdoba como referente de pensamiento y formación artístico musical que atraiga a jóvenes talentos para compartir experiencias con profesionales refutados.
- Posicionar Córdoba como una “marca” de calidad, lo que supondría una plusvalía en términos de reclamo de inversiones que no necesariamente tienen que ver con la actividad global del proyecto.
- Posicionar aún más la ciudad de Córdoba como punto de referencia internacional de turismo cultural.

7.2.11. Contenidos de “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.

Conviene señalar que los contenidos que ahora se sugieren parten de la prioridad de divulgar en primer término las obras rescatadas en esta investigación. Por lo tanto, está abierta a una articulación distinta posterior. Pero, por razones de rigurosidad en el planteamiento del proyecto, hemos considerado conveniente “esbozar” un prototipo de programación coherente con todo lo esgrimido hasta ahora, cuyos contenidos no dejan de ser una propuesta elaborados con metodología proyectiva.

7.2.11.1. Programación Musical / contenido principal.

7.2.11.1.a. Programación musical de música policoral para siete días comenzando en Sábado, articulada en tres secciones.

7.2.11.1.b. Sobre las obras seleccionadas: Dando prioridad a las obras rescatadas de construcción policoral creadas para el espacio catedralicio, podrán completarse los programas con obras policorales creadas para otros espacios.

7.2.11.2. Contenidos didácticos.

7.2.11.2.a. Postgrado en música policoral en colaboración entre la Universidad de Córdoba y el Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco”.

7.2.11.2.b. Ponencias y encuentros de músicos y expertos.

7.2.11.2.c. Propuestas, materiales y conciertos didácticos para la divulgación de la música policoral y sus valores culturales.

7.2.11.3. Otros contenidos paralelos: Feria Exposición y venta especializada, y caseta central para encuentro con músicos, musicólogos, compositores, teólogos, historiadores...

7.2.12. Estrategias.

7.2.12.1. Sobre los conciertos.

7.2.12.1.a. Articulados por secciones.

- Inspirándose en la excelencia musical se programará la **Sección “Orfebrería”**, basada en conciertos de músicos de maestría y de calidad contrastada.

Obedece a criterios de sostenibilidad económica del proyecto y a la contratación de músicos y agrupaciones de renombre, y no a extraer rendimiento económico específico; esta sección no será gratuita.

- Apostando por la innovación, se creará la **Sección “Expositores”**, basada en la puesta en escena de obras creadas ex-profeso para la catedral en el marco de un concurso de composición internacional de música policoral para este espacio que contará con un jurado experto.

La interpretación vendrá a cargo de la orquesta y coros de la catedral en colaboración con otras formaciones si la dificultad de las mismas lo requiriese.

En la apuesta de que la creatividad es un valor que debe ser compartido con toda la ciudadanía, este concierto será abierto al público previa reservas de entradas con el fin de garantizar la organización y la seguridad del público y templo. Para su sostenibilidad económica se buscará el patrocinio de empresas y/o instituciones que se sumen al proyecto.

- Creyendo que la formación debe estar basada en la adquisición cultural se crea la **Sección “Filigranas”**, basada en la programación paralela de conciertos policorales en otros templos de la ciudad.

Para lo cual se abrirá un plazo para la invitación de coros y músicos profesionales y/o amateurs que quieran participar en el festival, y cuya participación vendrá acreditada con un certificado.

Todos estos conciertos serán gratuitos.

7.2.12.1.b Programación coherente. La Dirección Artística no programará conciertos ni obras no policorales que no obedezcan a criterios musicológicos, estéticos o históricos bien fundamentados.

7.2.12.2. Sobre contenidos paralelos.

7.2.12.2.a. Concurso Internacional de Composición (vuelta a la vida de la tradición policoral catedralicia). Siendo el fomento de la creación e innovación uno de los valores principales de *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”*, se crea un concurso internacional para compositores sin restricciones de edad o nacionalidad.

7.2.12.2.b. Postgrado de música policoral. Posicionando el festival como un epicentro de educación de nuevos talentos, se creará un curso en forma de postgrado de 15 créditos (150 horas) integrado por ponencias o *máster class*, con clases de contenido musicológico e histórico sobre la policoralidad, la praxis interpretativa de esta tipología de obra, la espacialidad, los temperamentos históricos, la dirección y la composición de nuevas obras.

7.2.12.2.c. Encuentros libres. Creyendo en la cultura como conjunto de actividades compartidas, se reservarán un número de ponencias y encuentros de músicos del postgrado que serán de libre acceso a la ciudadanía. Los lugares preferentes serán bibliotecas públicas y casas de cultura.

7.2.12.2.d. Sinergias culturales. Desarrollando sinergías culturales entre los distintos agentes educativos, la Coordinación del postgrado y la dirección de mesa de trabajo del festival elaborarán propuestas, materiales y conciertos didácticos, para desarrollar talleres en escuelas, centros cívicos, centros de mayores, la universidad, los conservatorios y las asociaciones que lo soliciten (fundaciones, asociaciones culturales, etc...).

7.2.12.3. Estrategias transversales y de refuerzo.

7.2.12.3.a. Voluntariado. Fortaleciendo la acción ciudadana se creará para la organización y comunicación del caleidoscopio musical, la figura del “**voluntario caleidoscópico**”. Será una “bolsa” de voluntarios culturales abierta a toda la ciudadanía sin perjuicio de edad o estamento social, si bien se diferenciará el “voluntario caleidoscópico en prácticas” y el “voluntariado caleidoscópico desinteresado”. Al primer grupo está destinado a universitarios y su acción será reconocida con carácter de “práctica laboral”, para lo cual se trazará un conjunto de mínimos en horas y trabajos desempeñados. En el segundo grupo entrarían el resto de ciudadanos que sin exigencias mínimas de horas quieran establecer un vínculo de colaboración con el organigrama de la mesa de trabajo del festival, y para ellos se establecerán reconocimientos públicos como medallas honoríficas o diplomas.

7.2.12.3.b. En red. Acometiendo iniciativas necesarias para consolidar los objetivos de los posicionamientos internacionales, se apostará decididamente por la comunicación en red.

7.2.12.3.c. Cooperación internacional. Fortaleciendo el posicionamiento internacional del Caleidoscopio desde una perspectiva de Cooperación Cultural Internacional se trabajará para crear un entramado de ciudades hermanadas con Córdoba donde pueda reproducirse la programación íntegra o parcial de la programación, o donde se recojan propuestas musicales locales de dichas ciudades.

7.2.12.3.d. Tejido laboral. Creando redes y tejido laboral basado en la sostenibilidad social se crearán sinergías y puestos de trabajo que tenga en cuenta la empresa local y los parados.

7.2.12.3.e. Ecología. Beneficiando a todos los públicos destinatarios y a la sostenibilidad ecológica del proyecto se coordinarán con PYMES y Autónomos de la ciudad dedicada al transporte ecológico (caballos, carruajes, bicis), la realización de una propuesta de transporte asociado a *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”* con precios especiales.

7.2.12.3.f. Turismo. Mejorando la calidad del servicio hotelero y hostelero para todos los públicos destinatarios, se establecerán los vínculos y acuerdos necesarios con el sector para coordinar acciones conjuntas en las que visitantes y empresas se vean beneficiadas.

7.2.12.3.g. Mezcenazgo. Pensando en la sostenibilidad económica se trazarán iniciativas para de sumar todas las aportaciones privadas que, a modo de sponsors de las actividades que se propongan, aseguren la viabilidad del proyecto.

7.2.12.3.h. Divulgación. Reforzando el carácter divulgativo del caleidoscopio la Feria de exposición y venta especializada irá acompañada de fotos y carteles didácticos sobre la historia, evolución y los valores de música policoral. En la universalidad de la actividad coral y policoral se mirará con especial interés por los nexos comunes con hispanoamérica; se habilitará un espacio para el intercambio de experiencias con músicos o personalidades de la industria musical, y se fomentará la recuperación y la investigación de este tipo de repertorio.

7.2.12.3.i. Pendrive y logros. Difundiendo los logros del caleidoscopio musical se publicará un *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”*. Un Pendrive que recoja los resultados y grabaciones de obras, diseñado para su divulgación en cooperación con prensa local, servirá para que la ciudadanía pueda recordar y verse satisfecha por el éxito del caleidoscopio.

7.2.12.3.j. Archivo y publicaciones. Tanto las obras recuperadas, como las conferencias, artículos de investigación... derivados y enmarcados en *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”*, serán recopilados y publicados.

7.2.12.3.k. Deseando mejorar y seguir creciendo, se establecerán protocolos de evaluación de las distintas actividades propuestas.

7.2.13. Concreción de Actividades.

Compete concretar en el diseño de un proyecto las actividades programadas, pero obviamente nos faltan datos que, por la naturaleza metodológica proyectiva del este bloque del trabajo, no pueden inventarse y quedarán reflejados ahora, y en próximos epígrafes del diseño como la temporalización bajo los términos “sin determinar”: concreción de músicos, conferenciantes, lugar y hora precisos...

Ya ha quedado suficientemente aclarado que no podemos más que esbozar como quedaría trazado el conjunto de actividades con el fin de que la planificación del proyecto planteado se vea respaldado con un diseño coherente de conjunto.

Sin embargo, sí tenemos la concreción de las obras principales que han de ser programadas en los conciertos, al menos en una primera edición del festival, pues son a su vez, la matriz de la razón de ser de este bloque de la tesis, y no son otras que las recuperadas en este trabajo de investigación y la obra de nueva concepción que al albor de sus resultados ha sido creada: los misereres a 7 coros de Contreras y el nuevo miserere a 8 coros e instrumentos.

7.2.13.1. Programación musical.

Con la finalidad de repartir y organizar todos los conciertos por grado de importancia, se propone programar la sección de “Orfebrería” en los días 1, 2, 5, y 6 de de la Feria; la sección de “Filigranas” programarla en los días 3 y 4 de la Feria; la sección “Expositores” el día 7 de la Feria.

7.2.13.1.a. Sección “Orfebrería”:

- Conjunto de cuatro conciertos en cuatro días distintos del total de siete que compone la Feria. Se propone programar estos conciertos en los días 1, 2, 5, 6 de la Feria.
- Horario próximo a la primera hora de la noche (20:00h - 21:00h).
- Obras principales programadas: Misereres a 7 coros de Contreras (uno por día de concierto).
 - “Miserere a 7 coros caja 38 - carpeta 256” de A. de Contreras,
 - “Miserere a 7 coros caja 39 - 260”,
 - “Miserere a 7 coros caja 41 - carpeta 274”,
 - “Miserere a 7 coros caja 114 - carpeta 1037”

Estas obras se verán completadas con otras “sin determinar”, preferiblemente de naturaleza policoral, seleccionadas con estrictos parámetros musicológicos.

- Lugar: La Mezquita - Catedral de Córdoba.
- Director/a, coros y músicos: “Sin determinar”. (Por la naturaleza de esta sección, los intérpretes serán de maestría y calidad contrastada).
- Precio de entrada: “Sin determinar”.

7.2.13.1.b. Sección “Expositores”:

- Concierto único que cerrará el festival (día 7).
- Horario próximo a la primera hora de la noche (20:00h - 21:00h).
- Obras programadas: “Miserere caja 114 - carpeta 1031” de A. de Contreras y “Misereres a 8 coros e instrumentos” en estreno absoluto.
 - “Miserere caja 114 - carpeta 1031” de Contreras
 - “Misereres a 8 coros e instrumentos”

En la primera edición de la Feria se propone el estreno de la obra creada en el marco de esta investigación e interpretada junto con uno de los misereres investigados cuyos resultados lo justifican, concretamente el miserere recuperado por Bedmar.

En ediciones posteriores, la obra de estreno absoluto corresponderá a la obra ganadora del concurso de composición internacional enmarcada en la Feria.

- Lugar: La Mezquita - Catedral de Córdoba.
- Director/a, coros y músicos: orquesta y coros de la catedral en colaboración con otras formaciones si la dificultad de las mismas lo requiriese.
- Precio de entrada: Entrada gratuita previa con aforo limitado.

7.2.13.1.c. Sección “Filigranas”:

- Conciertos programados en los días centrales (3 y 4) de la Feria.
- Horario: “Sin determinar”. (Según los lugares asignados y número de formaciones participantes).
- Obras programadas: “Sin determinar”.

Las obras programadas serán de naturaleza policoral.

- Lugares: “Sin determinar”.

Principalmente otros templos de la ciudad.

- Intérpretes: “Sin determinar”
- Precio de entrada: Entrada gratuita previa con aforo limitado.

7.2.13.2. Actividades paralelas.

7.2.13.2.a. Concurso Internacional de Composición (vuelta a la vida de la tradición policoral catedralicia).

Las obras creadas deberán ceñirse a los criterios de la organización y obedecer a la naturaleza policoral y ser concebidas para el espacio catedralicio de la Mezquita - Catedral. La fecha límite para su entrega se establecerá con no menos de tres meses antes del inicio del festival, para facilitar tanto la deliberación de un jurado formado por compositores y musicólogos de prestigio, así como su ensayo y montaje.

Para garantizar la neutralidad del fallo concurso se seguirá el cumplimiento de normas establecidas para acreditar el anonimato de los participantes hasta la fecha de la declaración pública del ganador o ganadora.

El concurso debiera ser patrocinado por una institución o empresa colaboradora que garantizará el pago de los premios, la contratación del jurado como los costes derivados de la interpretación.

La obra ganadora será interpretada por la orquesta y coro de la catedral, pudiendo completar su plantilla por las dimensiones, características y dificultades de la obra.

7.2.13.2.b. Postgrado de música policoral.

Los destinatarios serán alumnos locales y foráneos que estén interesados en recibir esta formación. La duración del postgrado quedará encuadrada en cursos académicos. *Valor deseado: la consolidación del postgrado en el tiempo hasta que quede configurado y homologado como Master Universitario.*

Desde el postgrado se organizarán las ponencias y encuentros de directores, compositores o musicólogos contrastados.

Para los alumnos supondrá una valiosa experiencia y serán reconocidos en el conjunto de los créditos de los cursos. Estas actividades se desarrollarán a lo largo del curso académico viéndose intensificados a dos meses de la feria.

7.2.13.2.c. Encuentros libres. Creyendo en la cultura como conjunto de actividades compartidas, se reservarán un número de ponencias y

encuentros de músicos del Postgrado que serán de libre acceso a la ciudadanía. Los lugares preferentes serán la universidad, bibliotecas públicas y casas de cultura.

7.2.13.2.d. Sinergías culturales. Desarrollando sinergías culturales entre los distintos agentes educativos, la coordinación del postgrado y la dirección de mesa de trabajo se elaborarán propuestas, materiales y conciertos didácticos, para desarrollar talleres en escuelas centros cívicos, centros de mayores, la universidad, los conservatorios, parroquias y las asociaciones que lo soliciten (fundaciones, asociaciones culturales, etc...).

7.2.13.3. Otras actividades de calado organizadas desde la naturaleza caleidoscópica del proyecto.

7.2.13.3.a. Creación de la plataforma “caleidoscopio en red”:

Para la comunicación y difusión de todo lo que acontece en el marco de “*Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica*”. En la elaboración se contará con expertos en TIC, redes sociales y comunicación dirigidos por la mesa de trabajo “caleidoscópica” y en el que podrán participar “voluntarios caleidoscópicos en prácticas”. Esta plataforma será la responsable de acometer las iniciativas necesarias para consolidar los objetivos de los posicionamientos internacionales.

7.2.13.3.b. Creación de la “Trenza de trabajo caleidoscópica”:

Destinada a la contratación laboral para hacer realidad “*Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica*”. Con criterios de equidad y austeridad se ofertará públicamente a empresas locales los aspectos relacionados con montaje y desmontaje de espectáculos, luz, sonido...).

Para aspectos organizativos (puntos de información, personal extra de montaje, etc...) se ofertarán puestos específicos a la población en paro de la ciudad.

Desde la “trenza de trabajo caleidoscópica” también se coordinará con PYMES y Autónomos de la ciudad dedicada al transporte ecológico; y se

crearán los vínculos y acuerdos necesarios con el sector de hostelería y turismo ya comentadas anteriormente.

7.2.13.3.c. “Red caleidoscópica de ciudades hermanadas con Córdoba”

(Del individuo a la urbe, de la urbe al orbe):

Se persigue hacer circular parte de la programación del caleidoscopio más allá del municipio, y que a la vez, las programaciones cuyas características coincidan con la naturaleza de la feria organizadas en dichas ciudades pasen por Córdoba.

Aspiramos a convertirnos en la locomotora que lidera una circulación programática musical policoral internacional, enriqueciendo la propuesta del Caleidoscopio con nuevas aportaciones más heterogéneas y multiculturales, atrayendo a los profesionales que verían en Córdoba la posibilidad real de mover sus programaciones musicales, etc...

7.2.13.3.d. Creación del “Caleidoscopio en red”:

Se trata de ir un paso más allá de la Creación de una plataforma o red social. Consiste de una plataforma online que configure una macro comunidad en red internacional donde cualquier coro, orquesta, músico - cuya programación reúna los requisitos y características de *Córdoba policoral*, *Córdoba caleidoscópica*”, siguiendo parámetros de calidad e innovación exigibles- pueda volcar sus propuestas performativas en cualquier momento del año, con acceso libre desde cualquier punto del planeta; con coloquios y blogs interactivos, cursos online... Esto catapultará el caleidoscopio como referente de pensamiento y creación artística.

7.2.13.3.e. Creación del “Círculo de mecenas y patrocinadores caleidoscópicos”:

No importarán el tipo de aportación ni su dimensión. Entrarán en el tal círculo desde la empresa de imprenta que facilite una tirada de folletos publicitarios del evento, la fundación o entidad que se haga cargo de los costes de una ponencia, el hotel o la empresa local a cambio de una aportación quiera

publicitarse en un concierto, o la marca o gran empresa que patrocine cualquiera de las secciones o actividades principales de la feria garantizando su viabilidad, producción y desarrollo. Todos suman.

7.2.13.3.f. Feria de Exposición y venta especializada:

Se instalarán casetas (reutilizadas y recicladas de las de la Feria del Libro) para librerías, tiendas de discos y tiendas de instrumentos musicales locales destinadas a la venta de libros especializados, Cd's, etc.

Para esta exposición se propone lugares como la Avenida Gran Capitán que ya acoge actividades similares en otros momentos del año, como la *Feria del libro*.

7.2.13.3.g. Publicación del “Pendrive “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.

En vez de la publicación en CD, se elige este formato para recopilar actuaciones musicales en audio o vídeo y fotos (conciertos, visitantes...) Dicho material será elaborado preferiblemente en sinergia con entidades locales como la Televisión Municipal de Córdoba y el Diario de Córdoba.

Se propone que la adquisición del pendrive pueda realizarse, por ejemplo, con la compra del Diario de Córdoba en fecha posterior al festival.

7.2.14. Modelo de gestión delegada.

Para la gestión del proyecto se sugiere que la entidad organizadora (Cabildo, Ayuntamiento...) delegue a una mesa de expertos en gestión cultural. Dicha mesa será la llamada **mesa de trabajo “caleidoscópica” de expertos**. Estos expertos serán los encargados del planeamiento y planificación del proyecto, asesorando en el diseño del proyecto, sus estrategias pedagógicas y de comunicación. Estos expertos serán jurídicamente autónomos, desligados de la función pública.

7.2.14.1. Justificación del modelo.

El caleidoscopio está diseñado para generar las sinergias entre ciudadanía e instituciones públicas para fomentar que la sociedad sea y se sienta hacedora de su

cultura, por ello los promotores han de ser bien el Cabildo (como impulsor primario de su patrimonio), bien el Ayuntamiento (garante de la defensa pública del patrimonio del municipio), o bien ambos.

Así mismo, se establece que el modelo ha de perpetuarse en el tiempo con independencia del signo político que sustente el gobierno, por lo que se decide apostar por un grupo de expertos que gestionen el proyecto desde la neutralidad ideológica, haciendo prevalecer el interés general de la ciudadanía.

Los expertos serán autónomos, siendo personas que cotizan por su trabajo, pudiéndose ver desligados si a alguna de las partes les interesara.

7.2.14.2. Agentes o estructuras creadas partícipes y funciones.

7.2.14.2.a. Cabildo de Córdoba: Como órgano titular gestor de la Mezquita - Catedral⁵⁶ y su patrimonio, debe ser la entidad que acoja y lidere el proyecto, garantizará la naturaleza y el espíritu del mismo para que no se desvirtúe, es gestor y epicentro, articulará colaboraciones con otros templos, podrá establecer dinámicas de debate e naturaleza teológica y visibilizar dimensión de la actividad litúrgica de la Catedral, su historia, etc.

7.2.14.2.b. Ayuntamiento de Córdoba y las concejalías implicadas: De concretarse su participación, esta quedaría en la corresponsabilidad de liderar, formular, buscar recursos, orientar y ejecutar las políticas, planes, programas culturales locales, que queden imbricados junto con el Caleidoscopio Musical de *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”* en un conjunto de políticas culturales coherentes.

7.2.14.2.c. Mesa de trabajo “caleidoscópica” de expertos en la gestión cultural: Estructura creada para encargarse de vislumbrar el proyecto, asesorar en el diseño del proyecto y de sus estrategias pedagógicas y de comunicación, así como de la evaluación.

⁵⁶ NA: Puede verse las funciones del Cabildo y la naturaleza orgánica en la web oficial cabildocatedraldecordoba.es. Recuperado de <https://cabildocatedraldecordoba.es/la-catedral/el-cabildo/>

7.2.14.2.d. Centros Educativos y sociales. Especialmente el Conservatorio Superior de Música y la Universidad: Llamados a hacer calar en el conjunto de la ciudadanía los fines pedagógicos y los estímulos creativos que deriven del proyecto en colaboración con escuelas, centros cívicos, etc...

7.2.14.2.e. Casas de la cultura, bibliotecas públicas...: Encargados de dotar de espacios a ponencias y encuentros de músicos abierto a todo el público.

7.2.14.2.f. Empresas privadas: Patrocinadores y colaboradores, garantizando la viabilidad del proyecto.

7.2.14.2.g. Profesionales, músicos, estudiantes...: Dan sentido y garantizan la calidad a todo el proyecto.

7.2.15. Planificación de la producción del proyecto: tabla de temporalización.

Para la realización de la tabla de temporalización, se ha tenido en cuenta las fechas de Semana Santa de 2020: 5 al 12 de Abril. La tabla está configurada en sentido aproximado teniendo en cuenta la complejidad de las tareas y los tiempos mínimamente necesarios para la viabilidad del cumplimiento de las tareas referidas.

Relación de abreviaturas de la tabla:

- MEC: Mesa de Expertos Caleidoscopio
- C-Ay: Cabildo - Ayuntamiento
- Csrv: Conservatorio Superior de Música
- UCO: Universidad Córdoba
- Ag: Agentes varios (escuelas, casas de cultura, bibliotecas...

Tareas	Responsables	E	F	Mz	Ab	My	Jn	Jl	Ag	S	O	N	D
Elaboración de programa: prog. musical 1. Act. paralelas 2.	MEC								2 2 2 2				1 1 1 1
Programación musical:	MEC												
Postgrado de música policoral	MEC, Cserv, UCO												
Concurso Internacional: llamamiento 1, ganadores 2						1					2		
Ponencias y encuentros de músicos	MEC, Cserv, UCO												
Propuestas, materiales y conciertos didácticos en escuelas	MEC, Cserv, UCO, Ag...												
Propuestas, materiales y conciertos didácticos en bibliotecas y otros centros	MEC, Cserv, UCO, Ag												
Feria Exposición y venta especializada	MEC, C-Ay												
Bolsa de voluntario caleidoscópico en prácticas	Ay, MEC												
Bolsa de voluntario caleidoscópico dádioso	Ay, MEC												
Red de ciudades caleidoscópicas hermanadas	Ay, MEC												
Caleidoscopio en red	MEC, C-Ay												
LLamamiento y vigencia de "Trenza de trabajo caleidoscópica"	C-Ay, MEC												
Coordinación y seguimiento entre equipo, agentes, y entidades	C-Ay, MEC...												
Presentación de presupuestos	MEC												
"Círculo de mecenas y sponsors caleidoscópicos"	MEC												
Trabajo de imprenta, carcería, difusión...	MEC												
Trabajo de coordinación con cruz roja, policía y bomberos	C-Ay, MEC...												
Evaluación y presentación de resultados a entidades organizadoras.	MEC												
Evaluación y presentación de resultados a entidades y patrocinadores del conjunto del Caleidoscopio	MEC												

Tabla 22: Tabla de temporalización del proyecto "Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica"

7.2.16. La organización del equipo gestor.

A falta de la concreción sobre si el proyecto estará liderado por el Cabildo, Ayuntamiento o ambos, no podemos establecer la organización interna y los recursos humanos que ambas instituciones articularían con contenido competencial. Por lo tanto en este punto hemos decidido por diseñar la configuración de la MEC.

Las funciones de la MEC, recordamos, es creada para encargarse de vislumbrar el proyecto, asesorar en el diseño del proyecto y de sus estrategias pedagógicas y de comunicación, así como de la evaluación. Son los responsables de las áreas técnicas, coordinan y dirigen la programación, la búsqueda de patrocinio privado, “caleidoscopio en red”, la “red de ciudades caleodoscópicas hermanadas”, etc...

Ha de contar con un equipo de trabajo permanente de, al menos, dieciséis personas organizados en los departamentos de Dirección, área de Programación, área de Comunicación, área de Posicionamiento Internacional, área pedagógica, área de Presupuestos y Patrocinio privado.

La siguiente tabla recoge la configuración y la la concreción de tareas de cada departamento.

Área	Número de personas y subáreas	Tareas más específicas	Planificación y Evaluación	Perfil
Dirección	2: Director y subdirector	Coordinación de todos los equipos de trabajo, vertical y horizontalmente. Presentación de resultados y de propuestas.	T A R E A C O M Ú N	Gestor Cultural
Programación	3: Uno por sección de programa			Gestor Cultural / experto musical

Área	Número de personas y subáreas	Tareas más específicas	Planificación y Evaluación	Perfil
Comunicación	3: comunicación interna de la organización, comunicación tradicional de medios, “caleidoscopio en red”- comunicación digital	COORDINACIÓN INTERNA: Consensuando objetivos y estrategias		Gestor Cultural / experto en comunicación / experto en TIC
Posicionamiento Internacional	2: Red de ciudades hermanadas			Gestor Cultural / experto en cooperación internacional
Pedagógica	3: Postgrado de jazz, talleres y encuentros, trabajo con escuelas y agentes educativos			Gestor Cultural / experto en educación
Presupuestos y Patrocinio privado	3: Patrocinadores de nivel 1, de nivel 2 y de nivel 3. Los presupuestos es tarea compartida de las 3 subáreas			Gestor Cultural / experto en economía

Tabla 23: Tabla configuración y tareas de la MEC

7.2.17. Comunicación de “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.

7.2.17.1. Objetivo general de comunicación.

Divulgar, difundir los objetivos, los aspectos programáticos, organizativos y pedagógicos de “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica” entre el público destinatario, las entidades que participen, la comunidad internacional y la sociedad en su conjunto.

7.2.17.2. Estrategias y líneas de acción relativas a la comunicación.

7.2.17.2.a. Garantizar el flujo de comunicación coordinada entre agentes, ayuntamiento, entidades participantes, patrocinios y la MEC mediante la subárea de comunicación “comunicación interna de la organización” de la MEC y su equipo directivo.

7.2.17.2.b. Divulgación a través de medios tradicionales:

Prensa (especializada y general) y medios (radios y TV´s públicos y privados), locales, de la Junta de Andalucía, nacionales e internacionales.

7.2.17.2.c. Interacción con el “público digital”:

Medios de comunicación digitales, web´s especializadas, redes sociales y la creación del “Caleidoscopio en red”:

- Envío notas de prensa en medios digitales, coordinados con la subárea comunicación tradicional de medios, área de comunicación de la MEC, y los responsables de comunicación del Ayuntamiento
- Crear sinergias con los soportes digitales: prensa, blogs...
- Consolidar el caleidoscopio en las redes sociales.
- Situar y divulgar el festival en el “boca a boca digital”.

7.2.17.3. Seguimiento y control del Plan de comunicación.

7.2.17.3.a. Indicador de referencia: Realizar un seguimiento de las referencias digitales que se tengan del festival: menciones, comentarios, tuits, artículos en prensa digital...

7.2.17.3.b. Indicador de contenido: Análisis y valoración de las referencias para la extracción de planes de mejora.

7.2.17.3.c. Indicador de calado de mensaje: Analizar la repercusión de los mensajes transversales del caleidoscopio.

7.2.17.3.d. Indicador de seguimiento continuo: Trazar el nivel de flujo de información digital antes, durante y después del festival en la red.

7.2.18. Requisitos infraestructurales y administrativos.

7.2.18.1. Relación de infraestructuras.

7.2.18.1.a. Local con 6 despachos o áreas de trabajo independientes y dos o tres salas de reunión:

Ha de ser de gestión pública, perteneciente al ayuntamiento, o un espacio cedido por el Cabildo.

Este espacio irá destinado al trabajo de la MEC con equipo informático, material de oficina, WIFI, telefonía... La responsabilidad del espacio será de la MEC, su mantenimiento y limpieza estará a cargo del ayuntamiento.

7.2.18.2.b. Los espacios para conciertos sección “Filigranas”, para seminarios, encuentros...:

Se consensuarán entre el Cabildo y las parroquias, Conservatorio Superior de Música, la UCO, el ayuntamiento y los espacios de fundaciones, casas de cultura, escuelas... que se ofrezcan o soliciten la acogida de dichos eventos.

7.2.18.2. Equipamiento e infraestructuras móviles.

7.2.18.2.a. Las infraestructuras en la calle (exposiciones, puntos de información...):

Se habilitarán según necesidades con equipo propio del Ayuntamiento o del Cabildo con el refuerzo, lo más limitado posible, de equipo de alquiler (escenarios, sillas...)

7.2.18.2.b. Para el desarrollo de la Feria se utilizarán los equipamientos móviles (carpas, casetas...) “reciclados” de otras ferias como las del libro.

7.2.18.2.c. Los equipos móviles de sonido de luz y sonido, así como los técnicos extra que sea necesaria para conciertos, conferencias, grabaciones... se contratarán preferiblemente con empresas locales.

7.2.18.2.e. La organización se reservará la opción de contratar **técnicos más cualificados no locales.**

7.2.18.3. Otros servicios.

7.2.18.3.a. La limpieza se llevará a cargo de las empresas o personal de limpieza locales.

7.2.18.3.b. La organización coordinará la **gestión de hoteles, albergues...** de personal participante en seminarios, conciertos, etc...

7.2.18.3.c. La seguridad y asistencia sanitaria para garantizar el desarrollo de las actividades, se coordinará con los servicios públicos de la ciudad: policía local, bomberos, servicios municipales de urgencia, centros de salud...

7.2.19. Financiación sostenible “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.

7.2.19.1. Punto de partida para la financiación sostenible.

Uno de los elementos esenciales para la sostenibilidad del caleidoscopio es, sin duda, el conocimiento y aprovechamiento de las fuentes de financiamiento en los ámbitos internacional, nacional, regional y local que contribuyan a generar las sinergias, la cooperación y la corresponsabilidad institucional y social para la ejecución del Caleidoscopio.

Muchos de los recursos se podrán reutilizar de los ya dispuestos por el Cabildo o el Ayuntamientos. Por ello, no podemos, sin esta información de base, establecer presupuestos generales hasta quedar concretados los agentes participantes, grado de implicación y recursos aportados.

En cambio, si hemos podido señalar los criterios que, fundamentadas en los aspectos de investigación, y en la rigurosidad del planteamiento del proyecto, permitan establecer los parámetros de coherencia sobre la financiación cultural, la garantía del flujo de recursos en el tiempo y la búsqueda de estímulo y eficiencia a través de la articulación de esfuerzos dispersos. Por todo ello, deben considerarse tres ámbitos de decisión:

- ▶ Lo recursos locales ya existentes.
- ▶ La sinergia y las alianzas con otras empresas, organizaciones culturales, educativas y sociales existentes.
- ▶ La Configuración de una gran red social para el desarrollo cultural en la ciudad.

Algunas claves para para el financiamiento público de la cultura que han de tenerse en cuenta para el desarrollo de un proyecto ambicioso global como “*Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica*” son:

- ▶ Los recursos de inversión del Presupuesto General del Estado.
- ▶ Los recursos de inversión del Presupuesto General de la Junta de Andalucía.
- ▶ Los recursos de inversión del Presupuesto General del Ayuntamiento.
- ▶ Los convenios bilaterales y de cooperación internacional a través de la UE y la red de ciudades hermanadas para compartir recursos.
- ▶ Los recursos de comunicación locales como TV local.
- ▶ Los recursos provenientes de la venta de entradas.
- ▶ Los recursos provenientes de la venta de derechos televisivos de los grandes conciertos.
- ▶ Los recursos derivados de beneficios legislativos de apoyo a la educación y la cultura.
- ▶ El Apoyo de Fundaciones y ONG’s.
- ▶ Los recursos y ahorros derivados de la implantación de un buen “Plan de voluntariado cultural.”
- ▶ El capital privado a través de un plan de patrocinio llamado “Círculo de Mecenas y sponsors caleidoscópicos”.

7.2.19.2. Plan de Patrocinio: “Círculo de Mecenas y sponsors caleidoscópicos”.

17.2.19.2.a Objetivo general del plan de patrocinio.

Conseguir la viabilidad económica de “*Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica*”, haciéndolo más sostenible en el tiempo.

17.2.19.2.b. Estrategias principales:

- Apoyarse en la financiación privada para reforzar el posicionamiento internacional del festival al asegurar eventos con mayor calado, envergadura y calidad.
- Establecer una relación de cooperación mutua entre las empresas patrocinadoras y sus marcas con la imagen del festival y sus objetivos.
- Elaborar un plan de patrocinio que convenza a empresas de distinto tamaño a invertir en la financiación del festival.
- Establecer los cauces de apoyo y contrapartidas para dichas empresas.

17.2.19.2.c. Plan y equipo de trabajo dentro de la MEC:

Equipo formado por tres personas con tres líneas de actuación diferentes:



Figura 105: Líneas de actuación. Patrocinio - MEC

17.2.19.2.d. Seguimiento:

- Atención especial y personalizada al personal que la marca patrocinadora tenga trabajando en la feria durante su celebración.
- Entrega a la marca patrocinadora, una vez concluido el evento, de una documentación con datos estadísticos que le permitan valorar la eficacia de su inversión. Los datos referidos son, entre otros:
 - Número de asistentes a los distintos eventos.
 - Volumen de ventas realizado en el merchandising.
 - Copia de un reportaje con contenido de vídeos y fotos.
 - Resumen de la repercusión obtenida en los diferentes medios de comunicación, sean éstos convencionales o no (Facebook, Twitter, etc).

17.2.19.2.e. Necesidad de patrocinadores.

e.1. Desde el punto de vista económico.

La inversión en gestión y publicidad será muy importante, pero también lo será la inversión necesaria para llevar a cabo los eventos asociados al Caleidoscopio. Además, la ayuda de los patrocinadores nos permitirá hacer más asequible los eventos.

e.2. Desde el punto de vista de la imagen.

Apoyar al festival es de por sí un aval en cuanto a la imagen del mismo, y a de los valores “policorales” tanto musicales como sociales que representan.

Las empresas que patrocinen el caleidoscopio estarán ayudando a su celebración y a su proyección en el tiempo, al prestigiarla con su aval y su valiosa marca.

17.2.19.2.f. Contrapartidas para los patrocinadores.

f.1. Económicas (directas e indirectas):

- El caleidoscopio será un ventajoso escaparate de proyección y expansión económica de marca.

- ▶ No debe olvidarse, la proyección internacional del Caleidoscopio. En función del patrocinio ofrecido, la marca podrá estar presente en todos los formatos publicitarios a emplear por los promotores: gráfica, prensa escrita, radio, web, redes sociales como facebook, twitter, etc.
- ▶ Posibilidad de formar parte de las marcas incluidas en el “*merchandising*” del caleidoscopio. En función del patrocinio ofrecido, la marca podrá colocar su *logo* sobre todos los objetos que se ofrezcan y/o comercialicen del festival: vasos, servilletas, gorras, llaveros, camisetas, etc.

f.2. Desde el punto de vista de la imagen:

- ▶ Si bien una marca prestigiosa puede ayudar mucho a la imagen del caleidoscopio, también el caleidoscopio, desde el prestigio organizativo, puede ayudar a la marca a potenciar la imagen del patrocinador.
- ▶ Es importante para un patrocinador asociar su marca al apoyo de un caleidoscopio de carácter socio-cultural, donde es vital la participación y la policoralidad ciudadana.

17.2.19.2.g. Niveles y formas de patrocinio.

NIVEL 1: APORTACIÓN A PARTIR DE 15.000 EUROS	NIVEL 2: APORTACIÓN A PARTIR DE 9.000 EUROS	NIVEL 3: APORTACIÓN A PARTIR DE 1.000 EUROS
Logo de la marca promovido en todos los soportes publicitarios al mismo nivel (relevancia, tamaño, posición, etc.) que el logo de “ <i>Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica</i> ”.	Logo de la marca promovido en todos los soportes publicitarios.	Logo de la marca promovido en todos los soportes publicitarios gráficos presentes en el recinto ferial y lugares de concierto, en el cartel publicitario del caleidoscopio, y en su página web

NIVEL 1: APORTACIÓN A PARTIR DE 15.000 EUROS	NIVEL 2: APORTACIÓN A PARTIR DE 9.000 EUROS	NIVEL 3: APORTACIÓN A PARTIR DE 1.000 EUROS
Soporte para publicidad gráfica de 3 M/2 de superficie a colocar en zona de acceso a los eventos más destacados.	Expositor (stand) de 10 M/2 de superficie, colocado en lugares preferentes.	Espacio para dejar publicidad en el expositor (stand) de los organizadores del caleidoscopio, hoteles...
Presencia destacada de la marca en los actos protocolarios. Participación en acciones de prensa, actos públicos inauguración, clausura, etc.	Presencia de la marca en inauguración y clausura y en eventos a convenir según cuantía.	

Tabla 23: Niveles y formas de patrocinio.

7.2.20. Previsión de evaluación del proyecto.

El caleidoscopio exige un **Plan de evaluación con unos indicadores propios** que garanticen la objetividad, rigor y profundidad necesarias para crecer en el tiempo, y con él hemos concluido el diseño del proyecto *“Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”*.

El Plan de evaluación debe acabar en la MEC. La misma que trazaría una línea de actuación común y de comunicación para y entre todas las áreas, y debe ser la misma donde acaben todos los procesos de monitoreo llevadas transversalmente.

Después de analizarlas, detectar éxitos, fracasos, parcelas de mejora o de nuevas potencialidades, reiniciar el proceso se planificación para los siguientes caleidoscopios. De este modo se cerraría lo que -por ejemplo- en el *“Plan de Desarrollo Cultural de Medellín”* denominaron el Círculo Virtuoso de la Gestión: Diagnóstico - Planeación - Gestión - Monitoreo - y vuelta a empezar.

7.2.20.1. Indicadores de Evaluación.

7.2.20.1.a Programación e impacto:

- Programación: Número de espectáculos, tipología, grado de heterogeneidad, multiculturalidad...

- Impacto de los diferentes espectáculos: Grado de calidad, grado de aceptación...
- Impacto en cifras: número de visitantes

7.2.20.1.b. Feria:

- Número de profesionales, número de sinergías entre distintos profesionales logradas, nacionalidades participantes, etc...

7.2.20.1.c. Infraestructura:

- Equipamientos, organización de espacios, transportes, servicios...

7.2.20.1.d. Comunicación:

- Seguimiento y participación en “Caleidoscopio en red”, redes sociales...
- Seguimiento e impacto en prensa: cuantitativa (veces y medios que se hacen eco del Caleidoscopio) y cualitativamente (diferenciar entre dar una noticia que da datos sobre eventos o sobre el caleidoscopio, frente a artículos de opinión)
- Comunicación interna entre las distintas áreas.

7.2.20.1.d. Organización:

- Grado de efectividad de las distintas áreas de gestión: dirección artística, gerencia, comunicación...
- Grado de implicación de la ciudadanía en la organización. Implicación de agentes culturales, instituciones, patrocinadores...

7.2.20.1.e. Formación e investigación:

- Impacto y participación en talleres, el postgrado y cursos del Caleidoscopio: Cuantitativa (número de participantes) y cualitativa (calidad de sus propuestas, grado de multiculturalidad, etc...)

- Análisis de influencia de las secciones de programación de “Córdoba policoral, Córdoba caleidoscópica”.
- Grado y tipología de voluntariado cultural.

7.2.20.1.f. Internacionalización: (a propósito de los posicionamientos):

- Acuerdos y acciones en materia de cooperación cultural internacional: participación en otras redes, impacto de los eventos programados en otras redes internacionales de música, evolución de la red de ciudades hermanadas, etc...
- Impacto de las propuestas del Caleidoscopio en la industria cultural internacional.
- Actividades de calado internacional sobre pensamiento y formación artísticos.
- Impacto del caleidoscopio en la proyección internacional de Córdoba.
- Estadísticas, tipología e impacto en turismo cultural a propósito del caleidoscopio en la provincia.

7.2.20.1.g. Acceso y disfrute:

- Análisis de las distintas tipologías de públicos: Público subyacente del conjunto de ciudadanos en conjunción con la sociedad civil y sus instituciones, Público formado por educandos foráneos, Público general nacional en busca de ocio, Público general internacional en busca de ocio y turismo, Público profesional en busca propuestas musicales novedosas o de calidad desde el punto de vista de la industria musical y Público especializado en busca de calidad en la programación.

7.2.20.1.h. Economía:

- Presupuestos, inversores, patrocinadores, club mecenas...
- Impacto en la economía local.

7.2.20.2. Herramientas de monitoreo.

- Encuestas a público y profesionales, herramientas de análisis de los medios digitales, análisis de la presencia de la Feria a los medios de comunicación (nacionales e internacionales).
- Además se incluirán informes sobre los eventos, actividades, propias de gestión, etc... que contemplen el análisis riguroso y actualizado de todos los indicadores.

7.2.20.3. Quienes realizan los informes de monitoreo.

Además de las áreas de acción, cada evento y acción puede analizarse por parte de las partes implicadas. Por ejemplo: Los alumnos de los talleres pueden aportar su evaluación, los artistas la suya, los profesionales que asisten a la feria otra, la oficina de turismo, el ayuntamiento, el patronato, etc...

Finalmente la mesa de expertos recaba dicha información para efectuar los análisis pertinentes que harán crecer el Caleidoscopio en sucesivas ediciones.

8. BLOQUE III. COMPOSICIÓN MUSICAL DE UN MISERERE A OCHO COROS PARA LA CATEDRAL DE CÓRDOBA DESDE EL *SINCRETISMO EVOLUTIVO*.

8.1 El *Sincretismo Evolutivo*.

8.1.1. Antecedentes.

Como quedó detallado en el estado de la cuestión, en la obra “*Templos*” para ensemble de 2011 se esbozó algunas de las líneas esenciales de este concepto de composición o método compositivo, pero antes de proseguir en la disertación del proceso conviene aclarar el contexto musical en el que surge.

No somos pocos quienes consideramos que la música contemporánea ha muerto. Puede que extrañe la rotundidad de esta afirmación porque por definición, aquello que es contemporáneo es coetáneo y actual al tiempo que se vive, por ello se exige una explicación.

La música contemporánea, de vanguardia, actual, moderna, rupturista... son etiquetas amplias que encierran en sí mismas movimientos musicales diversos e incluso antagónicos. Abarcamos encuadres estéticos diferentes (simbolismo, expresionismo, futurismo, indeterminismo, minimalismo...), distintas técnicas y géneros compositivos (serialismo, expectralismo, música concreta...). Por lo tanto, la idea de contemporaneidad resulta difusa para abarcar unitariamente un tiempo y manera determinada relativa a un movimiento musical concreto.

Sin embargo, todas estas líneas idiomáticas de pensamiento musical convergen en el enfoque relevante de la búsqueda permanente de la especulación sobre los límites de la combinabilidad sonora en el discurso musical. Un camino que transcurre por las estaciones de Debussy, Bártok, la Segunda Escuela de Viena... y que se adentra en un sinfín de sendas, especialmente al término de la Segunda Guerra Mundial, donde los músicos también se sienten llamados a “refundar” Occidente después de la catarsis vivida.

Cage, Stockhausen, Boulez y Xenakis, entre otros, incursionan en la apertura de la forma a través de la movilidad o variabilidad. Abandonan la noción clásica de forma fija para explorar la apertura. La música no es la primera de las artes que adopta la apertura de la forma; antes bien recibe

la influencia de otras artes, en particular de la literatura. Así, podemos encontrar una referencia en la obra de estos compositores a procedimientos afines derivados de otras artes. Por ejemplo, Boulez con la obra literaria de Mallarmé; Cage con textos de Joyce, Earle Brown con creaciones plásticas de Calder. Cada uno de estos compositores ofrece una distinta visión indeterminista del proceso creativo en composición. Lo importante aquí es el despliegue de recursos diversos, incluso opuestos entre sí, frente a la tendencia generalizada del discurso determinista. (Nieto, 2008, p.2)

Todo ese movimiento musical tenía una razón contextual muy determinada por el momento convulso e histórico de postguerra y la *Guerra Fría*, y la llamada a romper con los pensamientos, los fundamentos artísticos, las ideas morales y filosóficas vinculadas al pasado, previos a que Europa y el mundo se precipitara al abismo.

Pero, en la actualidad existe una cada vez más latente reconciliación, también en lo musical, con las tradiciones del pasado. Un ejemplo, es el interés creciente por la música antigua (Edad Media, Renacimiento y Barroco). Y esa es una realidad de la que no escapa la praxis compositiva, singularmente empujados por la democratización del arte y la ruptura con el institucionalismo artístico que nos imponía la norma y la moda lingüístico musical vigente.

Por esta razón afirmamos con rotundidad que estamos en otra etapa, más libre y heterogénea, diferente a la que nos precedió hasta finales del s. XX.

8.1.2. Una filosofía de trabajo.

El *Sincretismo Evolutivo* es un reflejo de esa reconciliación histórica. Es un concepto compositivo que nace para dar una respuesta -no impositiva- en esta nueva etapa de creación musical.

Es en sí mismo una filosofía de trabajo donde confluyen los conceptos compositivos que nos precedieron, los coetáneos a nuestro tiempo, aquellos que nos son propios por afinidad cultural y los que nos son ajenos. No hay límites más allá que aquellos que se autoimponga el compositor.

Pero hemos de matizar que el término de sincretismo no es usado aquí como sinónimo de mezcla, fusión en general, desprovista de consideración lingüística o filosófica, referente a usos tales como “*sincretismo culinario*” (cocina fusión) o “*sincretismo cultural*” (mezcla o convivencia de varias culturas en un espacio y actividad confluyente con elementos distinguibles de aquellas).

Sincretismo: Del griego “sygkretismós”. Término con el que nos referimos a la doctrina que intenta combinar o conciliar teorías que se consideran opuestas o antagónicas, dando lugar no a una síntesis, sino a una yuxtaposición artificial y forzada de las mismas. (webdianoia, 2018)

A nosotros nos interesa más la perspectiva original filosófica. Al establecer este método de composición, no tratamos de armonizar en una obra elementos porque sí, sino de unir dos o más conceptos gramático musicales con el mismo nivel jerárquico y sin elementos que previamente los unan. Es decir, yuxtaponer.

Desde el punto de vista musical, la obra está invadida por sonoridades y recursos que emanan de procesos musicales presentes en la música religiosa de la historia de la humanidad. No se trata de simple fusión musical, donde los elementos se trasladan en su uso y forma convencional a un espacio que originalmente no es el suyo.”(...) ⁵⁷

“Artificial” no tiene aquí una connotación negativa. Ni tan siquiera consideramos peyorativa la idea de “forzar” la yuxtaposición. Pues lo primero denota la mano y el ingenio del que crea, y lo segundo implica un esfuerzo por hallar respuestas creadoras.

(...) Se trata de sincretismo, pues de dos o más elementos lingüísticos surge y se crea una forma de expresión nueva. Para ello los elementos inspiran y se transforman o se reinterpretan para encajar o generar elementos nuevos. (...) ⁵⁸

No se trata de descartar de facto la fusión musical, pero no es el fin. Se trata de buscar algo nuevo -artificial-, y empujar la creación a un camino lingüístico genuino,

⁵⁷ RUIZ MOLINA, D.: *Templos* pg 2

⁵⁸ *Ídem*

diferente, pero en el que se sientan y perciban las esencias de los elementos que lo originaron.

(...) El sincretismo puede nutrirse de la fusión. Por ejemplo, en la obra se usan instrumentos originales de distintas culturas que se fusionan en la obra, pero el lenguaje que fluye es diferente, aunque no oculte sus huellas, su olor o sabor.⁵⁹

He ahí, su condición evolutiva, en su acepción de transformación -mutación de forma- permanente, provocada por la experimentación y la búsqueda de los límites de la especulación metalingüística musical.

El recurso no es nuevo. Ha habido compositores que se han nutrido de inspiraciones terceras, de otras culturas, o de otros elementos extramusicales para justificar la búsqueda y hallazgo de un nuevo lenguaje.

Tal vez, el ejemplo más representativo sería Claude Debussy y su particular camino de innovación a partir de la escucha de una orquesta gamelán -hecho suficientemente explicado en multitud de enciclopedias musicales- y crear su lenguaje, mal llamado impresionista.

(...) Este recurso no es original, pues toda la historia estético-artística de la humanidad está repleto de ejemplos. Es más, definiendo su fuerza regeneradora como verdadero motor y justificación de la contemporaneidad. Pues si esta se entiende como lo “último” creado, hemos de ser conscientes y humildes en reconocer que el ser humano reinventa más que inventa, que lo que descubre como nuevo viene casi siempre de la reinterpretación de un concepto ya existente, de preguntas recurrentes ante iguales realidades, de la experimentación de lo ya conocido, de buscar la deliberada contraposición a lo que está vigente en el tiempo que le toca vivir... y con mucha suerte, al azar. Lo nuevo tiene mucho de viejo, como un hijo tiene mucho de sus padres.⁶⁰

Pero a diferencia de la realidad de Debussy, que estableció un lenguaje preciso y personal bien definido e identificable en toda su obra, la consideración del sincretismo como vía “obligada”, o postulado previo a la concepción de una nueva

⁵⁹ *Ídem*

⁶⁰ *Ídem*

creación, obliga a la mutación permanente, a la evolución continua. Y para nutrir de los procesos que sistematicen el lenguaje musical para cada obra, podemos servirnos -como decíamos antes- de la consideración previa de conceptos e ideas presentes sin limitación temporal ni cultural. Tanto en un eje histórico vertical, trazando líneas de unión con elementos del pasado; como en un eje histórico horizontal, es decir, desde lenguajes y técnicas coetáneos.

Así, en un análisis exhaustivo de algunas de mis obras, se descubrirán sabores que van del Ars Nova y el Renacimiento, pasando por la sentido tántrico de la música budista, de las orquestas gamelan, nutrido por el simbolismo del siglo XIX o el lenguaje de Messiaen. Todo aderezado por mundos sonoros que me invaden como la música andalusí y sus sutilezas melódicas. Procesos lingüísticos cercanos conceptualmente al organo paralelismum y al discantus de las primeras polifonías europeas, los isorritmos (<<ritmo igual>>) de Vitry, la exuberancia del motete y la libertad del madrigal en el Renacimiento, la técnica del hoquetus u otros juegos imitativos, taleas rítmicas, polirritmias, cánones rítmicos, melodías acompañadas, o pasajes que recuerdan a las nubes árabe-andaluzas, por poner algún ejemplo. No es nada de esto pero todo recuerda a aquello.⁶¹

Recalcamos que no se trata de componer a la “manera de” o en “imitación de”. Los preceptos, mimbres e ingredientes, que hemos elegido para cada composición habrán de transformarse.

Tenemos así en nuestra mano la posibilidad de hallar herramientas que nos ayuden a clarificar y perfilarse en cada composición, una vivencia sonora auténtica, una imagen reflejada en la mente de un observador que carecerá de experiencia previa ante la nueva obra que se le presenta, responsabilidad última del compositor.

El *Sincretismo Evolutivo* se sitúa también como alternativa a quienes en la música contemporánea se encuentran inmersos todavía en la fabulación sonora. Defendemos también aquí la fuerza regeneradora del sincretismo como verdadero motor y justificación de la coetaneidad musical.

⁶¹ RUIZ MOLINA, D.: *Templos* pg 2

A este fenómeno o proceso le denomino *Sincretismo Evolutivo* pues su fuerza creadora nos empuja o ha de empujarnos hacia delante; siendo el ojo individual de cada uno el que añada un nuevo enfoque, pues ahí residirá lo “original” en cada nueva obra creada.⁶²

8.2. El *Sincretismo Evolutivo* para vivificar la policoralidad de Contreras para la Catedral de Córdoba.

Exponemos a continuación las disertaciones lingüístico musicales que nos han servido para la composición de un miserere de creación nueva, afrontados desde la filosofía de trabajo del *Sincretismo Evolutivo*.

8.2.1 Miserere a 8 coros e instrumentos.

A semejanza de los misereres de Contreras abarcamos una composición musical con elementos sonoros similares a los estudiados, lo que con otras razones que se expondrán más adelante, justifican la siguiente plantilla vocal e instrumental. La distribución espacial es a semejanza que la utilizada por Contreras:

- Coro 1º: 2 Sopranos (púlpito) y 2 Flautas (a pie de púlpito).
- Coro 2º: 2 Tenores (púlpito) y 2 Violines (a pie de púlpito).
- Coro 3º (capilla mayor): 2 Sopranos, 2 Contraltos y 2 Tenores.
- Coro 4º (altar mayor): 2 Sopranos, 2 Contraltos, 2 Tenores y 2 Bajos.
- Coro 5º (sillas): 2 Contraltos y 2 Cornos Ingleses.
- Coro 6º (sillas): 2 Tenores, 2 Violines y 2 Violonchelos.
- Coro 7º (Facistol): 2 Sopranos, 2 Contraltos, 2 Tenores y 2 Bajos.
- Acompañamiento - Órgano
- Coro 8º (Escalera del presbiterio): 2 Sopranos, 2 Contraltos, 2 Tenores 2 Bajos y 2 *Tubular Bells*.

⁶² *Ídem*

Si observamos, hemos contado con 21 unidades de voces - instrumentos en los 7 coros más el órgano, y 5 unidades vocales - instrumentales en el 8º coro.

A término de las aclaraciones performativa de los misereres de Contreras, dábamos la opción de desdoblar todos los coros para ganar en masa sonora, decisión que, como se puede comprobar, hemos predeterminado aquí de antemano.

8.2.2. Desarrollo del coro 8º.

Una de las decisiones más relevantes de la obra es el desarrollo del 8º coro para la respuesta de los versículos pares. La idea primigenia se mantiene pues la melodía gregoriana está incluida, integrada pero transformada, en los tenores del 8º coro. Se preserva la línea melódica original pero se acomoda en altura al modo de *sí*. Luego desarrollaremos el motivo que lo justifica.

8.2.3. Conceptos antiguos, tratamientos nuevos.

Para la concepción de la obra, nos parecía muy importante conservar un hilo directo con la tradición eclesiástica. De ahí que hemos decidido preservar como material estructural de conjunto de alturas, los modos eclesiásticos Auténticos: I Auténtico (Dórico), III Auténtico (Frigio), V Auténtico (Lydio), VII Auténtico (Mixolydio), IX Auténtico (Aeólico), XI Auténtico (Jónico).

Obviamente el tratamiento es diferente, pues no hemos reproducido la música modal antigua aunque compartamos sus elementos.

Es importante entender la realidad de afinación. Hemos abordado la diferencia de la afinación mesotónica en Contreras. Defendíamos la restauración de los elementos sonoros del maestro. Por la misma razón defendemos ahora la vigencia de nuestro temperamento igual.

Eso nos permite tratar los modos transportados a todo el círculo de quintas. De hecho, la obra está rigurosamente sistematizada para transitar por todos los modos transportados en todos los tonos.

Si partimos desde *do*, el esquema moduladorio de transporte comienza con la selección de intervalos i1, i2, i3, i5 y i8:

do - re^b (i1) // re^b - mi^b (i2) // mi^b - sol^b (i3) // sol^b - si (i5) // si - sol[♯] (i8)

El tránsito por los modos siempre es el mismo:

Dórico (d) - Lidio (l) - Frigio (f) - Aeólico (e) - Mixolidio (m)

5 compases - un modo, 3 compases - siguiente modo, y así sucesivamente.

Si nos situamos desde el compás 17 de la obra, hasta un compás antes de últimos dieciséis, ese esquema se repite en un círculo perfecto:

Do.d - Re^b.l (i1) - Mi^b.f (i2) - Sol^b.e (i3) - Si.m (i5) y vuelta a empezar desde i8:

Sol[♯].d ... y así sucesivamente.

El modo jónico solo aparece en *Do* para iniciar y finalizar la obra, con una clara analogía religiosa referente a Dios como Principio y Fin de todas las cosas y a quien abrimos nuestras almas alzando nuestra voz.

El esquema anteriormente trazado se va interrumpiendo con las respuestas del coro 8º que sigue su propio camino. Primero por el modo que empleamos en él. Para el coro 8º hemos reservado el modo de *si* (locrio) que descartara Glareanus en el s.XVI por contener el tritono entre *si* y *fa*. Nosotros hemos rescatado esa “anomalía” como analogía de nuestras imperfecciones y pecados. Además el modo parte de la secuencia 1, 2, 3, 5 en el inicio de su conjunto de alturas.

Ni que decir tiene que el coro 8º también transita en un círculo de quintas perfecto, transportando el modo de *si* en todos los tonos. Estas partes actuarían a modo de estribillo dentro de la forma, con las variaciones propias de transporte y textos.

En referencia a la armonía señalar que no existe como tal. Las colisiones armónicas surgen del fluir de las líneas horizontales. Cada línea horizontal contiene alturas sueltas de los modos que sonando en conjunto, resultan un todo sonoro que se polariza en un bajo cuyo tono justifica la ubicación del modo resultante del conjunto de alturas superpuesto.

8.2.4. Numerología. Serie de Fibonacci.

Como se puede observar seguimos la serie de Fibonacci en casi todos los procesos:

- i1, i2, i5, i8;
- 21 unidades vocales e instrumentales. 5 unidades en el coro 8º;
- las agrupaciones rítmicas que configuran las polimetrías siguen esquemas similares para secuencias de agrupaciones valores;
- La introducción más el versículo 1 dura 55 compases, el versículo 3 - 34, el versículo 5 - 21, versículo 7 - 13, versículo 9 - 8, versículo 11 - 5, *Música elevada a Dios* (parte instrumental añadida al conjunto del miserere) - 5, versículo 13 - 8, versículo 15 - 13, versículo 17 - 21, versículo 19 - 34 y versículo 20b más la coda final - 55;
- y la densidad orquestal y textural de los versículos impares también siguen el mismo patrón 21 (tutti), 8, 5, 3, 2, parte instrumental, 3, 5, 8, 13, 21 (tutti). Polarizamos así la mayor densidad al principio y al final recordando la estructuras textuales de Contreras.

8.2.5. Lenguaje sencillo para una praxis sencilla.

Las líneas melódicas individuales recuerdan mucho a al proceder escolástico y los arcos que dibujan son sencillos.

El compás 8/4 surge de la ampliación del *Compasillo* de Contreras. La elección del 8 y las combinaciones rítmicas internas se justifican en la apuesta numerológica ya explicada. Permite superposiciones polimétricas -a veces la línea de de compás se justifica para el montaje sincrónico de las parte- tan del gusto de este autor, pero sin las arquitecturas complejas de otras obras -véase la mencionada *Templos*, por ejemplo-.

El lenguaje rítmico es más simple del que a primera vista pudiera parecer, y el intérprete sólo ha de dejarse llevar por el sentir del pulso de negra.

Por último señalar que el inicio de la obra (véase el órgano) contiene en ampliación la cabeza del miserere de 1708 de Contreras, incluyendo así una cita de su música, compañera inseparable en la realización de este trabajo.

8.3. Resultado.

MISERERE A 8 COROS E INSTRUMENTOS 2019

para la Catedral de Córdoba

David Ruiz Molina

MISERERE MEI DEUS a 8 coros con instrumentos 2019

Escrita para la Catedral de Córdoba

Domine, labia mea aperies

David Ruiz Molina
Octubre de 2019

= 120

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

Soprano Coro 8º
Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º
Escalera Presbiterio

Campanas tubulares
Coro 8º
Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º
Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º
Escalera Presbiterio

Octubre de 2019

7

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

Soprano Coro 8º
Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º
Escalera Presbiterio

Campanas tubulares
Coro 8º
Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º
Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º
Escalera Presbiterio

f

mf

12

poco rall.

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

Soprano Coro 8º
Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º
Escalera Presbiterio

Campanas tubulares
Coro 8º
Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º
Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º
Escalera Presbiterio

1. Miserere mei

♩ = 90

17

mf

Soprano Coro 1º
Púlpito

Mi - - - se - re - re, mi - - se - re - - - re me - - i, me - i, me - i

Flauta Coro 1º
A pie de Púlpito

mf

Tenor Coro 2º
Púlpito

mf

Mi - - se - - re - re mi - - se - - re - re mi - - se - - re - re

Violín Coro 2º
A pie de Púlpito

mf

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

mf

Mi - se - re - re, Mi - se - re - re, Mi - se - re - re, me - i, me - i

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

mf

Mi - se - re - re, Mi - se - re - re, me - i, me - i

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

mf

Mi - - - - - se - - - - - re - - - - - re,

Soprano Coro 4º
Altar mayor

mf

Mi - - - se - - re - re, mi - - se - re - - - re me - - - i,

Contralto Coro 4º
Altar mayor

mf

Mi - - - se - - re - re mi - - - se - - re - re mi -

Tenor Coro 4º
Altar mayor

mf

Mi - se - re - re, Mi - se - re - re,

Bajo Coro 4º
Altar mayor

mf

Mi - - - - - se - - - - - re - - - - -

Contralto Coro 5º
Sillas

mf

Mi - - - - - se - - - - - re - - - - - re, mi - - - - -

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

mf

Tenor Coro 6º
Sillas

mf

Mi - - - se - - re - re, mi - se -

Violín Coro 6º
Sillas

mf

Violonchelo Coro 6º
Sillas

mf

Soprano Coro 7º
Facistol

mf

Mi - - - se - - re - re, mi - - se - re - - - re

Contralto Coro 7º
Facistol

mf

mi - - - se - - re - re mi - - - se -

Tenor Coro 7º
Facistol

mf

Mi - se - re - re,

Bajo 7º Coro
Facistol

mf

Mi - - - - - se - - - - -

Órgano,
acompañamiento

Ped.

22

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

De - - - - - us, De - - - - - us, Mi - se -

me - i, me - i De - - - - - us, mi - - - se - - re - re, mi - - se -

Mi

mi - - - se - - re - re mi - - se -

me - i, me - i

- se - - re - re

me - i, me - i

- re,

- - - - - se - - - re - - - re

Mi

re - - - - - re me - - - i, me - i, me - i De - - - - - us,

Mi - - - - - se - -

- re - re mi - - se - re - re

Mi - se - re - re, me - i, me - i

- re - - - - - re,

Órgano,
acompañamiento

Ped.

33

mp

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

mf

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

mp

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

mp

Contralto Coro 4º
Altar mayor

mf

Tenor Coro 4º
Altar mayor

mp

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

p

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

p

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

mp

Órgano,
acompañamiento

Ped.

De - - - - - us, _____

us: _____

se - cun - dum mag - nam, _____

De - - - - - us: _____

se - cun - dum mag - nam, _____

De - - - - - us: _____

se - cun - dum mag - nam, _____

De - - - - - us: _____

se - cun - dum mag - nam, _____

De - - - - - us: _____

se - cun - dum mag - nam, _____

De - - - - - us: _____

se - cun - dum

se - cun - dum

se - cun - dum

De - - - - - us: _____

376

[illegible]

51

poco rall.

Soprano Coro 1°
Pulpito

Flauta Coro 1°
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2°
Pulpito

Violín Coro 2°
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3°
Capilla mayor

Contralto Coro 3°
Capilla mayor

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Soprano Coro 4°
Altar mayor

Contralto Coro 4°
Altar mayor

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Contralto Coro 5°
Sillas

Corno Inglés Coro 5°
Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Violín Coro 6°
Sillas

Violonchelo Coro 6°
Sillas

Soprano Coro 7°
Facistol

Contralto Coro 7°
Facistol

Tenor Coro 7°
Facistol

Bajo 7° Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

56 . $\bullet = 60$

$$69 \bullet = 90$$

379

[illegible]

92

Soprano Coro 1º
Pulpito

me - a me - a:

mp

mun - da me. poco rall. mun - da me.

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

mp

Tenor Coro 2º
Pulpito

pp

et a pec-ca-to me - o,

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

pp

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

me - a

mp

mun - da me. mun - da me.

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

me - a:

mp

mun - da me. mun - da me.

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

pp

et a pec-ca-to me - o,

mp

mun - da me. mun - da me.

Bajo Coro 4º
Altar mayor

me - a et a pec-ca-to me - o, et a pec-ca-to me - o,

mp

mun - da me. mun - da me.

Contralto Coro 5º
Sillas

me - a me - a:

mp

mun - da me. mun - da me.

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

mp

Tenor Coro 6º
Sillas

me - a et a pec-ca-to me - o, et a pec-ca-to me - o

mp

mun - da me. mun - da me.

Violín Coro 6º
Sillas

pp

mp

Violonchelo Coro 6º
Sillas

pp

mp

381

4. Quoniam iniquitatem

103 - ♩ = 60

Soprano Coro 8º Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º Escalera Presbiterio

Campanas tubulares Coro 8º Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º Escalera Presbiterio

mp Quo - ni - - - am in - i - qui - ta - tem me - am e - -

mp Quo - ni - - - am in - i - qui - ta - tem me - am e - -

mf Quo - ni - - - am in - i - qui - ta - tem me - am e - -

mp Ah (siempre)

109

Soprano Coro 8º Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º Escalera Presbiterio

Campanas tubulares Coro 8º Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º Escalera Presbiterio

- go cog - nos - co: et pec - - ca - tum me - um con - tra me est sem - - - per.

- go cog - nos - co: el pec - - ca - tum pe - um con - tra me est sem - - - per.

- go cog - nos - co: et pec - - ca - tum me - um con - tra me est sem - - - per.

- go cog - nos - co: et pec - - ca - tum me - um con - tra me est sem - - - per.

- go cog - nos - co: et pec - - ca - tum me - um con - tra me est sem - - - per.

5. Tibi soli

116 - ♩ = 90

Soprano Coro 1º Púlpito

Tenor Coro 2º Púlpito

Soprano Coro 4º Altar mayor

Soprano Coro 7º Facistol

Contralto Coro 7º Facistol

Tenor Coro 7º Facistol

Bajo 7º Coro Facistol

Órgano, acompañamiento

Ped.

f Ti - - bi so - - li

f Ti - - bi so - - li

f Ti - - bi so - - li

mp Ti - - bi so - li (mm)

mp Ti - - bi so - li (mm)

mp Ti - - bi so - li (mm)

mp Ti - - bi so - li (mm)

mp pec - - ca - - vi

mp pec - - ca - - vi

mp pec - - ca - - vi

p pec - - -

p pec - - -

p pec - - -

p pec - - -



123

Soprano Coro 1º
Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano, acompañamiento

Ped.

f et ma - lum co - ram te fe - ci:

mf ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu - is

-ca - - - vi (mm) co - ram, fe - ci, (mm)

-ca - - - vi (mm) co - ram, fe - ci, (mm)

-ca - - - vi (mm) co - ram, fe - ci, (mm)

-ca - - - vi (mm) co - ram, fe - ci, (mm)

130

Soprano Coro 1º
Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano, acompañamiento

Ped.

f et vin - cas cum ju - di - ca - - ris.

f et vin - cas cum ju - di - ca - - ris.

f et vin - cas cum ju - di - ca - - ris.

p subito tu - - is, tu - - is (mm) ju - - di - ca - - - ris.

p subito tu - - is, tu - - is (mm) ju - - di - ca - - - ris.

p subito tu - - is, tu - - is (mm) ju - - di - ca - - - ris.

p subito tu - - is, tu - - is (mm) ju - - di - ca - - - ris.

poco rall.

137. ♩ = 60



50 *mf* $\text{♩} = 90$



384

8. Asperges

163 ♩ = 60

Soprano Coro 8º Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º Escalera Presbiterio

Campanas tubulares Coro 8º Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º Escalera Presbiterio

mp *mp* *mf* *mp*

Ah (siempre)

As - per - ges me his - so - po et

169

Soprano Coro 8º Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º Escalera Presbiterio

Campanas tubulares Coro 8º Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º Escalera Presbiterio

f *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f* *mf*

mun - da - bor: la - va - bis me et su - per ni - vem de al - ba - bor.

L.v.

9. Auditui meo

176 ♩ = 90

Soprano Coro 3º Capilla mayor

Violonchelo Coro 6º Sillas

Contralto Coro 7º Facistol

f *mf* *mf* *mp*

Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um

Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um

180

Soprano Coro 3º Capilla mayor

Violonchelo Coro 6º Sillas

Contralto Coro 7º Facistol

f *mf* *poco rall.* *mf* *p* *mf*

et lae - ti - ti - am et ex - sul - ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta

et lae - ti - ti - am et ex - sul - ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta

10. Adverte

184 ♩ = 60

Soprano Coro 8º Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º Escalera Presbiterio

Campanas tubulares Coro 8º Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º Escalera Presbiterio

mp *mp* *mf* *mp*

Ah (siempre)

Ad - ver - te fa - ci - em tu - am a pec -

Ad - ver - te fa - ci - em tu - am a pec -

12. Ne projicias

220 - ♩ = 60

Soprano Coro 8º Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º Escalera Presbiterio

Campanas tubulares Coro 8º Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º Escalera Presbiterio

Ne pro - ji - ci - - as me fa - - - -

Ah (siempre)

226

Soprano Coro 8º Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º Escalera Presbiterio

Campanas tubulares Coro 8º Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º Escalera Presbiterio

-ci - e tu - a: et spi - ri - tum sanc - tum tu - um ne au - fe - ras a me.

-ci - es tu - a: et spi - ri - tum sanc - tum tu - um ne au - fe - ras a me.

l.v.

13. Redde mihi

♩ = 90

233

Soprano Coro 4º Altar mayor

Corno Inglés Coro 5º Sillas

Tenor Coro 6º Sillas

Red - - de mi - hi lae - - - ti - ti - am

Red - - de mi - hi lae - - - ti - ti - am

237

Soprano Coro 4º Altar mayor

Corno Inglés Coro 5º Sillas

Tenor Coro 6º Sillas

sa - lu - ta - ris tu - i: et spi - ri - tu prin - ci - pa - - li con - fir - ma me.

sa - lu - ta - ris tu - i et spi - ri - tu prin - ci - pa - - li con - fir - ma me.

poco rall.

41. $\bullet = 60$



54. $\angle = 90$



388

16. Domine

[illegible]

273

Soprano Coro 8º
Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º
Escalera Presbiterio

Campanas tubulares
Coro 8º
Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º
Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º
Escalera Presbiterio

pe - - - ri - es: et os - me - um an - nun - ti - a - bit lau - dem tu - - - am.

pe - - - ri - es: et os - me - um an - nun - ti - a - bit lau - dem tu - - - am.

Reo Reo Reo Reo Reo

pe - - - ti - es: et os - me - um an - nun - ti - a - bit lau - dem tu - - - am.

pe - - - ti - es: et os - me - um an - nun - ti - a - bit lau - dem tu - - - am.

17. Quoniam

280 ♩ = 90

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

p

mf

mf

mf

Quo - ni - am, (mm) quo - - - ni - - am,

Quo - - - ni - am si - - - vo - lu - is - ses

Quo - - - ni - am si - - - vo - lu - is - ses

Quo - - - ni - am si - - - vo - lu - is - ses

288

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

(mm) non, non, non, non, *(mm)*

(mm) non, non, non, non, *(mm)*

(mm) non, non, non, non, *(mm)*

(mm) non, non, non, non, *(mm)*

sa - cri - fi - ci - um u - ti - - que: ho - lo - caus - tis non de - lec - ta - - be - ris,

sa - cri - fi - ci - um u - ti - - que: ho - lo - caus - tis non de - lec - ta - - be - ris,

sa - cri - fi - ci - um u - ti - - que: ho - lo - caus - tis non de - lec - ta - - be - ris,

Órgano, acompañamiento

Ped.

294

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

poco rall.

non, non, non, non, *(mm)* de - - lec - ta - - be - ris.

non, non, non, non, *(mm)* de - - lec - ta - - be - ris.

non, non, non, non, *(mm)* de - - lec - ta - - be - ris.

non, non, non, non, *(mm)* de - - lec - ta - - be - ris.

non de - lec - ta - be - - ris.

non de - lec - ta - be - - ris.

non de - lec - ta - be - - ris.

Órgano, acompañamiento

Ped.



391

337

Flauta Coro 1°
A pie de Púlpito

Violín Coro 2°
A pie de Púlpito

Soprano Coro 3°
Capilla mayor

Tenor Coro 3°
Capilla mayor

Soprano Coro 4°
Altar mayor

Contralto Coro 4°
Altar mayor

Tenor Coro 4°
Altar mayor

Bajo Coro 4°
Altar mayor

Contralto Coro 5°
Sillas

Corno Inglés Coro 5°
Sillas

Tenor Coro 6°
Sillas

Violín Coro 6°
Sillas

Violonchelo Coro 6°
Sillas

mp
Si - on: Si - on: mu - ri Je - ru - sa - - - lem.

p
ut - - - ae - di - fi - cen - tur

mf
mu - ri Je - ru - sa - - - lem.

mp
Si - on: mu - ri Je - ru - sa - - - lem,

p
ut - - - ae - di - fi - cen - tur

mf
mu - ri je - - ru - sa - - - lem.

mp
Si - on: ut - - - ae - di - fi - cen - tur, ut - - - ae - di - fi - cen - tur

mf
mu - ri je - - ru - sa - - - lem.

mp
Si - on, Si - on: mu - ri Je - ru - sa - - - lem.

mp
Si - on: ut - - - ae - di - fi - cen - tur ut - - - ae - di - fi - cen - tur

mf
mu - ri Je - ru - sa - - - lem.

p
mu - ri Je - ru - sa - - - lem.

mf
mu - ri Je - ru - sa - - - lem.

poco rall.

20a. Tunc acceptabis

348. ♩ = 60

Soprano Coro 8º
Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º
Escalera Presbiterio

Campanas tubulares
Coro 8º
Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º
Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º
Escalera Presbiterio

mp
Tunc a - cep - ta - bis sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - ae, sa - cri -

mp
Tunc a - cep - ta - bis sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - ae, sa - cri -

mp
Ah (siempre)

354

Soprano Coro 8º
Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º
Escalera Presbiterio

Campanas tubulares
Coro 8º
Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º
Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º
Escalera Presbiterio

mf *p*
fi - ci - um jus - ti - ti - ae o - - bla - tio - nes et ho - lo - cas - ta: tunc

mf *p*
fi - ci - um jus - ti - ti - ae o - - bla - tio - nes et ho - lo - cas - ta: tunc

mf *p*
fi - ci - um jus - ti - ti - ae o - - bla - tio - nes et ho - lo - cas - ta: tunc

mf *mp*
fi - ci - um jus - ti - ti - ae o - - bla - tio - nes et ho - lo - cas - ta: tunc

l.v.

39

20b. Tunc imponent

361 *mf* $\text{♩} = 90$

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

Tunc *im* - *po* - *nent*, *tunc* *im* - *po* - - - *nent*, *tunc*, *tunc*, *tunc*,

mf

Tunc *im* - - *po* - *nent*, *tunc* *im* - *po* - *nent*, *tunc* *im* - *po* - *nent*,

mf

Tunc *im* - *po* - *nent*, *tunc* *im* - *po* - *nent*, *tunc* *im* - *po* - *nent*, *su* - *per*, *su* -

mf

Tunc *im* - *po* - *nent*, *tunc* *im* - *po* - *nent*, *su* - *per*, *su* - *per*,

mf

Tunc, *tunc*, *im* - - - *po* - *nent*,

mf

Tunc *im* - - *po* - *nent*, *tunc* *im* - *po* - - - *nent*, *su* - - - *per*

mf

Tunc *im* - *po* - - - *nent*, *su* - - - *per*

mf

Tunc *im* - *po* - *nent*, *tunc* *im* - *po* - *nent*,

mf

Tunc, *tunc*, *im* - - - *po* - *nent*,

mf

Tunc *im* - - - *po* - *nent*, *tunc* *im* -

mf

Tunc *im* - - - *po* - *nent*, *tunc* *im* - *po* - - - *nent*,

mf

Tunc *im* - - - *po* - *nent*, *tunc* *im* -

mf

Tunc *im* - *po* - *nent*,

mf

Tunc, *tunc* *im* - - -

mf

366

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

im - - - - po - nent, im - - - - po - nent, su - per al - ta - re, su - per al -

- per, su - per, su - per, su - - - - per al - - - - ta - re, su - per al - ta - - - - re,

al

su - per al - ta - re, al - - - - ta - re, al -

su - per, su - per, al - - - -

su - per su - per,

su - per, su - per,

po - nent,

im - - - - po - nent, tunc im - - - -

po - - - - nent su - - - - per su - per su - per al - - - - ta - re, vi - - - -

su - - - - per, su - per, su - per al - - - - ta - - - - re, tu - um

- po - - - - nent, su - - - - per, su - per, al - - - -

tunc im - po - nent, su - per, su - per

- po - - - - nent, al - - - -

al - - - -

395

372

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

ta - re, su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los, vi - tu - los, vi - - tu - los, vi - - tu - los,

- ta - - - re

tu - um, tu - um, tu - um, vi - - - tu - los, vi - - - tu - los,

- ta - re, tu - - - um, tu - um, vi - - - tu - los,

- - ta - re, vi - - - tu - los, vi - - - tu - los, vi - - - tu - los,

- ta - re, su - per al - ta - - re tu - um, tu - um, tu - um, vi - - - tu - los,

al - - - ta - re, al - - - ta - re, tu - um, tu - um, vi - - - tu - los,

al - ta - re, al - ta - re, tu - um, tu - um, vi - - - tu - los,

tunc, tunc, vi - - - tu - los, vi - - - tu - los,

- po - nent, tunc im - - - po - nent, vi - - - tu - los,

- tu - los,

vi - tu - los, vi - tu - los, tu - um tu - um,

- ta - re, vi - tu - los, vi - tu - los, tu - um, tu - um,

al - ta - re vi - tu - los, tu - um, tu - um,

- ta - - - re, tu - um, vi - - - tu -

381

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

mf
vi - - tu - los,

p *mf*

mf
vi - - tu - los,

p *mf*

p *mf*
vi - - tu - los, tu - - - - um vi - - - - tu - los,

p *mf*
vi - - tu - los, tu - - - - um vi - - - - tu - los,

p *mf*
vi - - tu - los, tu - - - - tum vi - - - - tu - los,

p *mf*
vi - - tu - los, tu - - - - um vi - - - - tu - los,

p *mf*
vi - - tu - los, tu - - - - um vi - - - - tu - los,

p *mf*
vi - - tu - los, tu - - - - um vi - - - - tu - los,

p *mf*
vi - - tu - los, tu - - - - um vi - - - - tu - los,

p *mp*
vi - - - tu - los, vi - - - tu - los,

p *mp*
vi - - - tu - los, vi - - - tu - los,

p *mp*

mp

mf
vi - - - - tu - los,

mf
vi - - - - tu - los,

mf
vi - - - - tu - los,

mf
vi - - - - tu - los,

los,

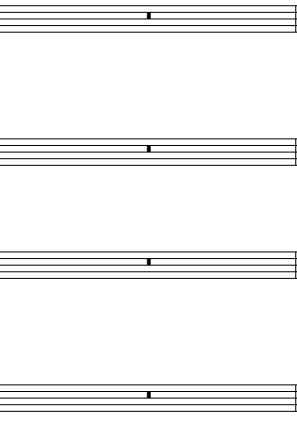
397

[illegible]

394

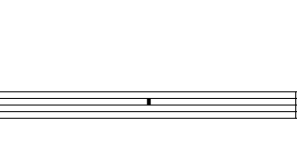
Soprano Coro 1º

Pulpito




Flauta Coro 1º

A pie de Pulpito



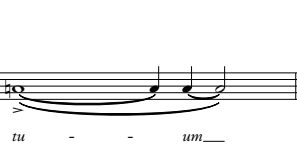
Tenor Coro 2º

Pulpito



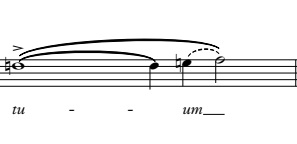
Violín Coro 2º

A pie de Pulpito



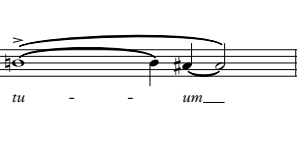
Soprano Coro 3º

Capilla mayor



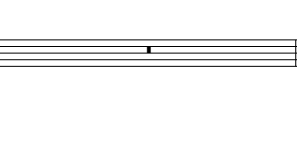
Contralto Coro 3º

Capilla mayor




Tenor Coro 3º

Capilla mayor




Soprano Coro 4º

Altar mayor




Contralto Coro 4º

Altar mayor



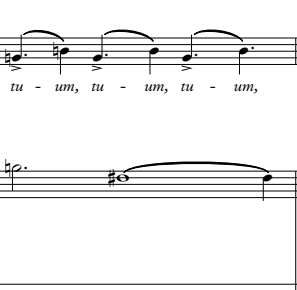
Tenor Coro 4º

Altar mayor




Bajo Coro 4º

Altar mayor




Contralto Coro 5º

Sillas




Corno Inglés Coro 5º

Sillas



Tenor Coro 6º

Sillas



Violín Coro 6º

Sillas

Violonchelo Coro 6º

Sillas

Soprano Coro 7º

Facistol

Contralto Coro 7º

Facistol

Tenor Coro 7º

Facistol

Bajo 7º Coro

Facistol

Órgano,

acompañamiento

Ped.

Principium et finis

400 $\text{♩} = 120$

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

Soprano Coro 8º
Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º
Escalera Presbiterio

Campanas tubulares
Coro 8º
Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º
Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º
Escalera Presbiterio

400

405

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

Soprano Coro 8º
Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º
Escalera Presbiterio

Campanas tubulares
Coro 8º
Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º
Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º
Escalera Presbiterio

f

mf

410 **molto rall.**

Soprano Coro 1º
Pulpito

Flauta Coro 1º
A pie de Pulpito

Tenor Coro 2º
Pulpito

Violín Coro 2º
A pie de Pulpito

Soprano Coro 3º
Capilla mayor

Contralto Coro 3º
Capilla mayor

Tenor Coro 3º
Capilla mayor

Soprano Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 4º
Altar mayor

Tenor Coro 4º
Altar mayor

Bajo Coro 4º
Altar mayor

Contralto Coro 5º
Sillas

Corno Inglés Coro 5º
Sillas

Tenor Coro 6º
Sillas

Violín Coro 6º
Sillas

Violonchelo Coro 6º
Sillas

Soprano Coro 7º
Facistol

Contralto Coro 7º
Facistol

Tenor Coro 7º
Facistol

Bajo 7º Coro
Facistol

Órgano,
acompañamiento

Ped.

Soprano Coro 8º
Escalera Presbiterio

Contralto Coro 8º
Escalera Presbiterio

Campanas tubulares
Coro 8º
Escalera Presbiterio

Tenor Coro 8º
Escalera Presbiterio

Bajo Coro 8º
Escalera Presbiterio

9. CONCLUSIONES

9.1. Resultados sobre los objetivos generales.

- A. En el estado de la cuestión y en el desarrollo del Bloque I se delimitó el objeto de estudio en los cuatro misereres a siete coros e instrumentos de Contreras constatando su valía musical y su transcendencia, lo que justifica su investigación y recuperación patrimonial.
- B. El trabajo, con el desarrollo y estructuración de los Bloques I II y III, ha fundamentado una visión completa sobre cómo afrontar su recuperación y la conservación de este patrimonio musical desde las perspectivas musicológicas, la labor de la gestión cultural profesionalizada y de la praxis compositiva actual.
- C. Estos ejes vertebradores de la investigación se han fraguado en las reflexiones fundamentadas sobre los prismas en los que basar la restauración musical.

9.2. Resultados sobre objetivos concretos.

9.2.1. Objetivos documentales específicos.

- a. Quedan recogidos en la tesis la bibliografía y fuentes contrastadas sobre Contreras.
- b. La documentación de fuentes sobre la figura de Contreras como maestro de capilla y sobre esta figura catedralicia en general también está referenciada en la tesis.
- c. En el desarrollo de las bases conceptuales de la gestión cultural y patrimonial, esta investigación aporta el desarrollo concreto de una definición ética del concepto de cultura y su antónimo discultura, acotando y definiendo este último término en lengua castellana. Así mismo se aporta la concreción del axioma del arte definido como acto comunicativo.

- d. Se ha trazado una comparativa y lazos comunes entre el miserere de Allegri y los misereres de Contreras.
- e. Se ha aportado la edición moderna de los misereres a siete coros existentes en el Archivo de la Catedral cuya labor aún no se había llevado a cabo, y cuyo resultado en partituras generales están listas para su divulgación y publicación.

9.2.2. Objetivos relacionales y sintéticos específicos.

- a. A partir del desarrollo del estado de la cuestión, en la constatación de la magnificencia de este tipo de obras, así como con el análisis de las partituras, se concretó el objeto de estudio en los ya mencionados misereres a siete coros.
- b. Han quedado argumentados y sistematizados los parámetros en los que decidimos versar la restauración patrimonial de los misereres a siete coros de Contreras quedando ya recuperados y recogidos sus resultados.
- c. Han quedado registradas las pautas para la restauración performativa de estas obras y las reflexiones para su posible grabación en formato 5.1.
- d. El trabajo recoge un proyecto ambicioso de gestión cultural en formato de feria llamado *“Córdoba policoral. Córdoba caleidoscópica”*.
- e. Finalmente, el trabajo recoge como novedad el desarrollo de los principios metodológicos del *Sincretismo Evolutivo* para la composición musical, y la materialización en una obra creada desde la contemporaneidad titulada *“Miserere a 8 coros e instrumentos”* para el espacio de la Catedral de Córdoba en conexión directa, y a la vez actual, con los misereres a siete coros de Contreras. Con esta obra se invita a la recuperación de la policoralidad catedralicia en la actualidad.

10. REFERENCIAS

Aburto, S. (2009). Arte y Comunicación. El objeto en el transobjeto. *Razón y Palabra*, nº 66

Agenda 21 para la cultura. Recuperado de <http://www.agenda21culture.net>

Alcaldía de Medellín (2001): “*Plan de Desarrollo Cultural 2011-2020 de la ciudad de Medellín*”. Documento de síntesis abierto y recuperado de https://bibliotecasmedellin.gov.co/content/uploads/2015/07/Plan_de_Development_Cultural_de_Medellin_2011-2020.pdf

Alén, MP. (1987): Las Capillas Musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII. *España en la Música de Occidente* (actas del congreso), vol. II, p. 39. Salamanca.

Amin, S. (2011). The Democratic Fraud and the Universalist Alternative. *Monthly review an independent socialist magazine*, Volume 63, Issue 05. Recuperado de <https://monthlyreview.org/2011/10/01/the-democratic-fraud-and-the-universalist-alternative/>

Badanelli, P. (2016, 16 de Octubre). Más de 1500 personas asisten al concierto de Maestros de Capilla de la catedral. lavozdecordoba.es. Recuperado de <https://www.lavozdecordoba.es/cultura/2016/10/10/mas-1500-personas-asisten-al-concierto-la-catedral/>.

Barranquero, A. (200). Dialogicidad y conocimiento para la transformación social. Paulo Freire y la teoría crítica de la comunicación. En F. Quirós (Presidencia), *Pensamiento crítico comunicación y cultura*. Comunicación llevado a cabo en el I Congreso nacional ULEPICC-ESPANA, Universidad de Sevilla, España

Bedmar, L.P. (2009): *Música en la Catedral de Córdoba, a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)* Junta de Andalucía, Córdoba.

Benjamin, W. (1955). *Tesis de filosofía de la historia*. Recuperado de http://archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0007.pdf

- Biemel, W. (1962) *La estética de Hegel*, Universidad de Colonia, Alemania.
- Byram-Wigfield, B. (2007). *miserere mei, Deus Gregorio Allegri. A Quest for the Holy Grail?* (5ª edición). : Ben Byram-Wigfield.
- Carreras J.J (2013): La policoralidad como identidad del “Barroco musical español. *Congreso Polychoralities: music, identity and power in Italy, Spain and the New World*. Reichenberger, España. p. 87-122
- Capdevila i Castells (2005). *Experiencia estética y hermenéutica. Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss* (tesis doctoral). Univertitat Autònoma de Barcelona, España.
- Carey, J. (2007). *¿Para qué sirve el arte?*. Barcelona, España: Debate.
- Cordero, T. (2012) *La estética Kantiana. El pensamiento ilustrado en la literatura española*, Universidad de Granada, España.
- Castaño, E. (2006): *Arquitectura y música. Policoralidad en la Capilla del Alcázar de Madrid* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid, España.
- Castaño, E. (2017): El espacio para la ceremonia en el Alcázar de Madrid: Policoralidad, música y protocolo. *La extensión de la corte: Los sitios reales*. p. 475-510.
- Chavarría, X. (2016): Venècia, Vressol de la música policoral. *Serra d’Or*, España.
- Contreras, A. de (2002): *Miserere a 7 coros* [Música notada] / Agustín de Contreras, presentación, Manuel Nieto Cumplido; transcripción, Luis Bedmar. Córdoba : La Posada : Ayuntamiento de Córdoba.
- Coro. (2019). En el Diccionario de la Real Academia Española (23ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=AupXmtw|AupYhkK|AugqGeR|AuszJke>
- Coelho, T. (2000). Mito. En Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario. México: CONACULTA, ITESO, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco.

- Cuéllar, R. (2015): *El maestro de capilla Joaquín García (Anna c.1710-Las Palmas 1779)*. (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Barcelona 2015.
- Cultura. (2017). En el Diccionario de la Real Academia Española (23ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?w=cultura>
- Denis, A., Carver, A, y Morucci, V. (2014): Cori spezzati. *Grove Music Online* (1 Julio). Oxford Music Online
- Dewey, J. (1949). *El arte como experiencia*. Recuperado de <http://archivos.liccom.edu.uy/Figuras/Dewey,%20John%20-%20El%20arte%20como%20experiencia.pdf>
- Dewey, J. (2004). *Experiencia y Educación*. Recuperado de <https://tecnoeducativas.files.wordpress.com/2015/08/dewey-experiencia-y-educacion.pdf>
- Díaz, A.J.: *Diccionario Biográfico de la Catedral de Córdoba: Los Miembros del Cabildo en Época Moderna*. Historia y Genealogía nº 5 p. 171-228. CIDEHUS-Iniverdidade de Évora, Recuperado de <https://www.uco.es/revistas/index.php/hyg/article/download/437/413>
- Escámez, J. (1993). Jose Ortega y Gasset (1883-1955). *Perspectivas revista trimestral de educación comparada* (Paris, UNESCO: Oficina Internacional de Educación), vol. XXIII, no3-4, 808-821.
- Etzion, J. (2001): Latin polyphony in the Early Spanish Baroque: suggestions for stylistic Criteria. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Nº 56, p. 75-81.
- FeMAUB (2017, 17 de Septiembre). La música policoral de Juan Manuel de la Puente - OBS, coro y otros - XV FeMAUB 2011 [Archivo de Video]. Recuperado el 18 de Mayo de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=I5y3K66FI9g>.

- Fernández, B. (2018). *La música en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780)* (Tesis doctoral). Universidad de Jaén, España.
- Formaggio, D: (1953), *L'arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistica*. Milano, Italia: Edición digital S. Chiodo, Nuvoletti. Recuperado de http://www.studiumanistici.unimi.it/files/_ITA_/Filarete/023.pdf
- Formaggio, D. (1976). *Arte*. Editorial labor. Barcelona, España.
- Fuente, J.L. de la, y Chacón, FA. (2017): *Música renacentista de la Catedral de Cuenca: estudio y edición del Libro de Polifonía 7*. Al puerto, D.L, Madrid, España.
- Gadamer, H-G. (1996). *El elemento lúdico del arte. La actualidad de lo bello* (pp. 66-83). *Barcelona*. Paidós, España.
- Gadamer, H-G. (1996). *El juego del arte. Estética y hermenéutica* (pp. 129-13). Madrid, Tecnos, España.
- Gargallo, L.V. y Bonastre, F. (2005): La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Institución Milá y Fontanals*. Departamento de Musicología.
- Garrido, M: (1983) *El yo y la circunstancia* Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2043893.pdf>
- Garrido-Maturano, Ángel. (2012). Común-unidad y común-uni6n. El fundamento afectivo de la comunidad en el pensamiento de M. Henry y F. Rosenzweig. *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, (56), p.155-171. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/daimon/article/view/139631>
- Giangrade, A. (2013). *Culturopoli E Discultura: L'Italia Della Discultura*. Italia: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Goffman, E. (1972). *Internados. Ensayo sobre la situaci6n social de los enfermos mentales*. Recuperado de http://investigacionsocial.sociales.uba.ar/files/2013/03/Goffman_Internados1.pdf

- Harnoncourt,, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. (6ª ed.). Barcelona: Acantilado Quaderns Crema, SA.
- Heller, W. (2019). *La música en el Barroco*. Ediciones AKAL.
- Henry, H. (1911). Miserere. En La Enciclopedia Católica. Nueva York: Robert Appleton Company. Recuperado el 14 de octubre de 2018 de New Advent: <http://www.newadvent.org/cathen/10352c.htm>
- Hawkes, J. (2005). The Fourth Pillar of Sustainability. Culture's Essential Role in Public Planning. UniversityPress.com. Recuperado de <http://www.community.culturaldevelopment.net.au/Downloads/HawkesJon%282001%29TheFourthPillarOfSustainability.pdf>
- Huelgas Ensemble (2014): *La Oreja de Zurbarán* [CD de Audio] Cypres Records CYP1669.
- Jambou, L. (2007): Los ejes de la música francesa de la primera mitad del siglo XVII. *Recerca musicològica*, N°. 17-18, p. 93-120.
- Jiménez, P. (1993): La oposición al Magisterio de Capilla de la Catedral de Jaén en 1711, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén.
- Jiménez, J. (2002). *Teoría del Arte*. Madrid, España: Tecnos-Alianza.
- Lambea, M. (2018): *Misa Scala Aretina. Francesc Valls*. [Música notada]. CSIC, Recuperado de <http://hdl.handle.net/10261/159966>
- López-Calo, J. (1985): *Las Misas policorales de Miguel de Irizar*. Príncipe de Viana, Año nº 46, Nº 174.
- López-Calo, J. (1983): Fray José de Vaquedano, sumo representante del Barroco musical español. *Musiker: cuadernos de música*, N°. 1, p. 59-70.
- Marín , J. (2007). *Música y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía (s. XVI-XVIII)* vol.1 (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.

- Marín, J. (2012, January). Cazadorcito se ha hecho el amor de Gregorio Portero (1733), o de la diáspora de una villancico granadino a nueva España. *Música oral del sur. Centro de Documentación Musical*. Junta de Andalucía., 338 - 377. Recuperado de <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/Javier-Marín-Lopez-CAZADORCITO-SE-HA-HECHO-EL-AMOR-DE-GREGORIO-PORTERO.pdf>.
- Marín, J. y Gutiérrez, J.A. (2014): *Espacio, sonidos y afectos en la Catedral de Jaén. Miserere y obras en romance de Juan Manuel de la Puente* [Música notada], Proyecto Atalaya-Recuperación de Patrimonio Musical Andaluz (Sevilla: Universidad de Sevilla, Centro de Iniciativas Culturales,). España.
- Marín, M.A. (2001): *Contreras, Agustín de (1678 - 1754), composer*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford.
- mezquita-catedraldecordoba.es. (2019). Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba [Web foto]. Recuperado el 13 de agosto de 2019, de <https://mezquita-catedraldecordoba.es/descubre-el-monumento/obras-maestras/silleria-de-coro/>.
- Miler, P (2009): *Stockhausen and the Serial Shaping of Space*. University of Rochester, New York, 2009 Recuperado de <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=10659>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España. (2017) *Anuario de Estadísticas Culturales*. Recuperado de <https://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/naec/portada.html>
- Miranda, R. (2013): Éxtasis de luz y fe: la policoralidad en la Nueva España a través de la obra de Juan Gutiérrez de Padilla. *Polychoralities: music, identity and power in Italy, Spain and the New World*, p. 263-286.
- Moreno, F. (2007): El crucero de la Catedral de Córdoba. Estudio iconográfico e iconológico. *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 16, nº 31. España
- Motte, D. de la (1998): *Armonía*. (3ª ed.) Barcelona: Idea Books, SA.

- Moxey, K. (2003). Los estudios visuales y el giro icónico. *Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, no. 6, p. 8-27
- Muneta, J.M. (2002): Las capillas de música en las Colegiatas de Aragón durante los siglos XVI al XIX. *Musiker: cuadernos de música*, N°. 13, p. 83-99.
- Nieto, M. (1995): *Maestros de capilla de la Catedral de Córdoba*, A.A.V.V.: Boletín de la Confederación Andaluza de Coros de 1995. Córdoba, Ed . CO.AN.CO.
- Nieto, V. (2008): La forma abierta en la música del siglo XX. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. vol.30 no.92, México
- Onieva, M.A (2012):. *La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: un cordobés entre épocas (1716-1804) "villancicos y cantadas"*, (Tesis doctoral). Universidad de Córdoba, España.
- Organización de las Naciones Unidas [ONU], (2005). *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*. Recuperado de <http://whc.unesco.org/archive/opguide05-es.pdf>
- Organización de Estados Iberoamericanos [OEI]. (2007). *Carta Cultural Iberoamericana*. Recuperado de http://www.oei.es/historico/cultural/carta_cultural_iberoamericana2.htm
- Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (1998). *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001139/113935so.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (1998). *Cumbre del Milenio*. Recuperado de <http://www.nacionesunidas.or.cr/dmdocuments/N1053734.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (1998). *Los Derechos Culturales. Declaración de Friburgo*. Recuperado de http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf

- Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (1998). Proyecto de Plan de Acción sobre Políticas Culturales al Servicio del Desarrollo. *Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales al servicio del desarrollo*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001163/116393So.pdf>
- Ortiz, M.A. (1997): *Antonio Caballero: Maestro de la Capilla Real de Granada 1757 a 1822*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.
- Pérez, M (1993). *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro* (tesis doctoral). Universidad de Córdoba, España.
- Pérez Tapias, J.A. (1993). Humanidad y barbarie. De la 'barbarie cultural' a la 'barbarie moral'. *Gazeta de Antropología* 10, artículo 04. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/13633>
- Querol, M. (1983): El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767). *Musiker: cuadernos de música*, Nº. 1, 1983, p. 115-128.
- Robin, W. (2012, 2 de Agosto): A Renaissance Man, an Many Eras Besides. *The New York Times*, EEUU. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2012/08/05/arts/music/pablo-heras-casado-with-orchestra-of-st-lukes.html>
- Robledo, L. (2013): Hacer choro con los ángeles : el concepto de policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre. *Polychoralities: music, identity and power in Italy, Spain and the New World* p. 181-208.
- Roden, T.J., Wright, C. y Simms B.R. (2009): *Anthology for Music in Western Civilization*, Vol. I. Cengage Learning, Nueva York, EEUU.
- Rodríguez, R. (1992): *La policoralidad en el barroco español*. Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo", Sevilla, España.
- Roederer, JG. (1997): *Acústica y Psicoacústica de la Música*. Ricordi Americana SAEC: Buenos Aires, Argentina.

- Romero, F.J. (2002): Aportación a la estética de la música policoral. *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*: Granada, 14-17 p. 745-750.
- Romero, F.J. (2016): Europa y América. Música litúrgica en ámbito hispánico:: La catedral de las Palmas de Gran Canaria y su maestro de capilla Diego Durón de Ortega (*1653; †1731). Documentación y marcas de agua. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 71, p. 57-80.
- Romero-Rodríguez, L.M., Torres-Toukourmidis, A. y Aguaded, I. (2016). Ludificación y educación para la ciudadanía. Revisión de las experiencias significativas. *Educación*, vol. 53/1, p.109-128 Encuentro Nacional del CONEICC. Universidad Veracruzana, México.
- Romeu, V. (2007): Arte y comunicación. Apuntes para una reflexión sobre la comunicación artística. *XIV Encuentro Nacional del CONEICC*. Universidad Veracruzana, México.
- Roselló, D. (2004): *Diseño y evaluación de proyectos culturales*. Ed. Ariel, Barcelona. España.
- Ruiz-Molina, D. (2017): *Athena's soldier. Madrigal for eight voices a cappella group*. [Música notada] Osaka Mozart Kyokai - Da Vinci Edition, Osaka. Japón
- Ruiz Molina, D. (2017). Cultura y discultura: Realidades contrarias. Conceptos antagónicos. *Revista AV Notas*, no3, p.36-45.
- Ruiz-Molina, D. (2017): *Templos* [Música notada]. [Música notada] Osaka Mozart Kyokai - Da Vinci Edition, Osaka. Japón
- Ruiz-Vera, J.L. (2017): La música en la catedral de Córdoba (1236-s. XVI). *Ámbitos, Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, num. 37.
- Salis, J.M. (2012): *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífones marianes majors de l'M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya)*. (Tesis doctoral) Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2012.

- Sánchez, M. y Benítez, A. (2007): Características s senso-perceptivas del sonido 5.1 en la Comunicación Radiofónica. *Icono 14*, nº 9. España
- Sánchez, R. (2016): *La capilla musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII: biografía crítica, legado musical y magisterio de José Hinojosa (fl. 1662-1673)*. (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, Valencia.
- Sincretismo. (2018). En el glosario filosófico webdianoia. Recuperado de <https://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=275&from=action=search%7Cby=S>
- Stockhausen K.: *Gruppen für dri Orchester* [Música notada], Universal Edition
Recuperada de <http://reinsweb.ddns.net/scores/S/Stockhausen,%20Karlheinz/stockhausen.-.gruppen.score.pdf>
- Strahle, G. (1991). Parodia y policoralismo en la “Missa de Batalla” de Juan Cererols. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 7, Nº 1 p. 133 - 159.
- Siemens, L. (2019, 3 de Noviembre). La implantación de la policoralidad en Andalucía y en el contexto hispánico. *Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Iglesia de San Juan de Dios de Antequera, Antequera, España.
- Suárez, R., Sendra, JJ., Navarro, J. y León AL. (2006): *Espacios acoplados en la Mezquita-Catedral de Córdoba: el sonido de los límites*. Informes de la Construcción Vol. 58, 501, 23-31, Recuperado de <http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/396/469>
- Terol, G. (2013). Lecturas de la critica foucaultiana a la subjetivacion. *Themata Revista de Filosofía*, nº 47, p. 273-300.
- Throsby, D. (2001): *Economics and culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Toro, R. del (2019, May 6). La más famosa musicalización del salmo 50 [Web log post]. Recuperado el 6 de mayo de 2018, de <http://www.infocatolica.com/blog/conarpa.php/1403301121-la-mas-famosa-musicalizacion-50>.

- Torrente, A. (2010, Julio - Septiembre) Francisco Valls (ca. 1671 -1747). *Semblanzas de compositores españoles*. Fundación Juan March, 85 - 89. Recuperado de <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/ebook/semblanzas-de-compositores-fundacion-juan-march.pdf>.
- Tylor, E.B. (1871). *Primitive Culture*. Recuperado de <https://archive.org/details/primitiveculture01tylouoft>
- UNESCO. (1982). *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales* Mondiacult. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf>
- UNESCO. (2005). *Convención sobre la protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>
- UNESCO. (2009). *Data for the Sustainable Development Goals*. Recuperado de <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/framework-cultural-statistics-culture-2009-spa.pdf>
- UNESCO (2002). *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>
- UNESCO. (1995). *Nuestra Diversidad Creativa de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586sb.pdf>
- UNESCO (2019). *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* [Web]. Recuperado el 10 de Junio de 2019, de <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>
- Vicente, A. de. (2013): Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla : algunas hipótesis y muchas preguntas. *Polychoralities: music, identity and power in Italy, Spain and the New World*, p. 123-170.

Zauner, S. (2014): *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del renacimiento (ca. 1480-1626). Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del oficio divino.* (Tesis doctoral) Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

